الفيلسوف وفن الموسيقى

تأليف

جوليوس بورتنوى

ترجمة دكتور

فــؤاد زكــريا



تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨/٠٣ الإسكندرية

الفيلسوف وفن الموسيقى

تاليف

جوليوس بورتنوى

ترجمة الدكتور

فــؤاد زكريـــا

الطبعة الأولى

٢٠٠٤م

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس : ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية

الفيلسوف وفن الموسيقى



الناشـــــر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

العنـــوان: بلوك ٣ ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد - مساكن درباله - فيكتوريا - الإسكندرية.

تليفـــاكس: ٥٢٧٤٤٣٨/ ٠٠٢٠٣ (٢ خط) - موبايل/ ٠١٠١٢٩٣٢٣٣

الرقم البريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

E- mail

dwdpress@yahoo.com
dwdpress@biznas.com

Websitc

http:/ www.dwdpress.com

عنوان الكتاب: الفيلسوف وفن الموسيقى

المؤلـــف: د. فؤاد زكريا

رقم الإيداع: ١٦٧٤١/ ٢٠٠٣

الترقيم الدولى: 5 - 405 - 327 - 977



تصدير المترجم :

في هذا الكتاب محاولة لدراسة ميدان لم يطرق من قبل على نطاق واسع، وهو العلاقة بين آراء الفلاسفة وتطور الموسيقى على مر العصور ذلك لأن من المألوف أن نجد دراسات تكتب عن فلسفة الموسيقى، أو عن آراء فلاسفة معينين أو مدارس فلسفية خاصة في الموسيقى، أما تأثير الفلسفة ذاتها في مجرى الموسيقى فهو موضوع لم يكتب فيه الكثير من قبل . ولعل السبب الأكبر في ندرة ما كتب عن هذا الموضوع هوالاعتقاد الذى يسود معظم الأذهان، بأن تطور الموسيقى سار مستقلا عن أفكار الفلاسفة ولم يتأثر بها على الإطلاق، وإن كانت هناك نقاط التقاء معينة بين المجالين تتمثل فى تلك الكتابات التى كان الفلاسفة يسجلون فيها أفكارهم عن الموسيقى من آن لآخر، أو فى تلك التأملات شبه الفلسفية التى قد يعبر بها الموسيقار عن تجاربه فى الحياة والفن . ومع ذلك فمن المؤكد أن القارئ يخرج بعد قراءة هذا الكتاب بانطباع مخالف تماما، هو أن تأثير الفلسفة فى الموسيقى كان أقوى مما نتصوره للوهلة الأولى، وأن هناك مصيراً مشتركاً يجمع بين هذين المجالين للنشاط الروحى فى الإنسان، وأن اللقاء بين الفيلسوف والموسيقى قد استمر طوال التاريخ، وما زال قائماً إلى اليوم.

والقضية التى يدافع عنها المؤلف هى أن آراء الفلاسفة فى الموسيقى لم تكن إلا تعقيبات متنوعة على أفكار رئيسية قال بها فيلسوف يونانى كبير هو أفلاطون فى محاوراته، ولا سيما "الجمهورية" و "القوانين"، منذ أكثر من ألفى عام . وأهم هذه الآراء أربعة :

(أ) التأثير الأخلاقى للموسيقى، من حيث أن لها القدرة على دعم العنصر الفاضل فى الشخصية أو زيادة ميلها إلى الرذائل، تبعاً لنوع الألحان والإيقاعات والمقامات المستخدمة فيها.

(ب) التأثير النفسى للموسيقى، من حيث قدرتها على رفع معنويات الإنسان أو الهبوط بها، وشفاء أمراض معينة أو بعث الاضطراب والاختلال فى النفس.

(ج) ضرورة قيام علاقة سليمة بين الأنغام والكلمات ، والربط بين الموسيقى والشعر برباط وثيق ، وإيثار الموسيقى المصاحبة للغناء على الموسيقى الخالصة فى معظم الأحيان.

(د) الشك فى قيمة التجديدات الموسيقية ، والنظر إليها بعين الحذر ، على أساس أن التجديد فى هذا المجال قد يؤدى إلى اضطراب فى النفوس ، وبالتالى إلى اختلال فى نظم الدولة.

هذه البادئ الأربعة ، على الرغم مما تضمنه من مواقف سلبية من الموسيقى ، تنطوى ضمناً على اعتقاد راسخ بقوة تأثير هذا الفن فى الإنسان ، وبأن الموسيقى قوة هائلة يستطيع الإنسان أن يستغلها فى الخير والشر على السواء ، ويمتد نفعها أو ضررها حتى يشمل المجتمع بأسره . وما يسوده من نظم اجتماعية وسياسية . لذلك كان الفلاسفة والمفكرون منذ عهد أفلاطون ينظرون بعين الحذر إلى هذه القوة السحرية الجبارة ، ويحاولون وضع الضمانات التى تكفل استخدامها لأغراض تلائم القيم التى يدعون إليها.

ويرى المؤلف أن هذه المبادئ هى التى تحكمت فى موقف الفلاسفة من الموسيقى طوال عصور الحضارة الغربية : فهى قد انتقلت ، بعد العصر اليونانى ، إلى المسيحية فى العصور الوسطى ، وكانت هى المحور الذى دار حوله تفكير آباء الكنيسة الكاثوليكية فى الموسيقى ، وكذلك آراء المصلحين البروتستانت فى عصر النهضة . واستمر الفلاسفة يدعون إلى هذه الآراء فى عصر "الباروك" والعصرين الكلاسيكى والرومانسى ، وما زال تأثيرها واضحاً فى النقد الجمالى الموسيقى حتى اليوم. وبعبارة أخرى فقد امتد تأثير أفلاطون فى هذا المجال بدوره حتى عصرنا الحاضر.

على أن آراء أفلاطون فى الموسيقى لم تكن وليدة موقف جمالى أصيل بقدر ما كانت نتاجاً لذهن نظرى يحدد مجموعة من الغايات الاجتماعية والسياسية والأخلاقية لمدينة فاضلة ، ويعمل على تسخير كل شىء فى سبيل تحقيق هذه الغايات فذلك الفيلسوف الذى كان فى كتاباته أقرب الجميع إلى الفنان الأصيل ،

قد وقف من الفن الصحيح موقفاً متزمتاً لم يكن يتورع فيه عن القضاء على حرية الفنان من أجل ضمان قيام ما يعتقد أنه الدولة المثلى . وإذا كان أفلاطون بآرائه هذه هو الذى تحكم فى تفكير الفلاسفة فى الموسيقى حتى اليوم ، فلا عجب إذن أن تكون أفكار الفلاسفة عاملا معوقاً لتطور الفن الموسيقى ، وأن يكون الطابع الغالب على هذه الأفكار هو الطابع المحافظ الذى يدافع عن القيم الماضية أو الحاضرة ، ولا يثق فى أى تطور يبشر به المستقبل.

ولكن هل يرجع موقف الفلاسفة هذا إلى مجرد قصور عقلى ، وافتقار إلى ممارسة التجربة الجمالية الصحيحة فى مجال الموسيقى فحسب ؟ الحق أن هذا التعليل ، وإن كان يصح فى حالات معينة ، فليس فى رأينا بالتعليل الشامل لكل جوانب هذه الظاهرة . وإنما التعليل الذى نراه صحيحاً هو أن الفيلسوف النظرى كان يدافع عن الأوضاع القائمة ويبررها ، ويعجز عن كشف الأوضاع المقبلة أو استباق الأوضاع الجديدة ، فكل ما يستطيع الفيلسوف النظرى عمله ، فى هذا المجال أو غيره ، هو أن "يفلسف" ما هو موجود بالفعل ، ويستخرج الأساس النظرى له ، أما التطور الفعلى فلا يمكن أن يتم على يد الفيلسوف.

وهذا يصدق على مجال الموسيقى مثلما يصدق على مجالات أخرى كثيرة ففى حالة العلم يستطيع الفيلسوف أن يتقن الكشوف الموجودة والأساليب المعمول بها ، ولكنه لا يستطيع أن يوجه إلى كشف جديد أو منهج لم يعرف من قبل . وفى مجال التفكير الاجتماعى قد يتمكن الفيلسوف من وضع أساس فكرى للتطور الماضى أو الحاضر ، ولكن المستقبل يثبت دائماً أنه أرحب و أوسع من الصيغة التى يضعها له الفيلسوف ، والتغير الثورى الذى يتم فيه لا يحدث على يد الفيلسوف النظرى وإنما على يد الثائر العملى . وفى مجال الفن عامة ، والموسيقى خاصة ، لا يزيد الفيلسوف عن أن يكون مرآة تعكس الأوضاع القائمة بالفعل ، وقد يركزها بطريقة منظمة لا يستطيع الذهن العادى أن يصل إليها من الوهلة الأولى ، ولكنه لا يستطيع أن يخلق أوضاعاً جديدة أو يتكهن ، بقوة الفكر النظرى وحده ، باتجاه المستقبل ، بل إن الذى يقدر على ذلك هو الفنان المبدع وحده.

ولنضرب لذلك مثلا بسيطاً . ففي هذا الكتاب نجد الفلاسفة ، حتى أوائل القرن التاسع عشر ، يؤكدون ضرورة الربط بين الموسيقى والشعر ، ويجعلون للموسيقى الخالصة ، أي موسيقى الآلات وحدها ، مكانة ثانوية بالقياس إلى الموسيقى المصاحبة للغناء ، ثم يظهر شوبنهور ونيتشه ، في القرن التاسع عشر ليدافعا عن الموسيقى الخالصة ويؤكدوا قدرتها التعبيرية الكاملة . ومن بعدهما قل أن نجد من الفلاسفة من يجعل للموسيقى الخالصة مكانة ثانوية . فهل يعد تغير موقف الفلاسفة على هذا النحو مجرد تحول ذاتي للفكر ، تمكن فيه من تصحيح خطأ سابق ظل يقع فيه لمدة ألفي عام واستدركه في القرنين الأخيرين ؟ الواقع أن تصوير المسألة على هذا النحو ينطوي على قدر غير قليل من السذاجة . والأصح أن نعلل هذا التحول بأنه راجع إلى حدوث تطورات في الفن الموسيقى نفسه ، في القرن التاسع عشر بوجه خاص ، أتاحت لهذا الفن أن يعلن استقلاله الذاتي ويثبت قدرته على الوقوف على قدميه دون الاستعانة بأي فن آخر . وعندما وصلت الموسيقى إلى سن الرشد هذا ، ظهر من المفكرين من "يفلسفون" هذا الموقف الجديد ويدافعون عن استقلال موسيقى الآلات أما قبل ذلك ، فلم يكن في وسع الفلسفة النظرية - بحكم طبيعتها وفي حدودها الخاصة وحدها - أن تمجد موسيقى الآلات أو تعلي من قيمة اللحن بلا كلمات ، ما دام الموسيقار لم يكن قد طور بعد أداته التعبيرية إلى الحد الذي يتيح للفيلسوف أن يعبر نظرياً عن هذا التجديد.

وأبلغ شاهد على ما نقول ، آراء الفيلسوف "كانت" في الموسيقى كما عرضت في الفصل السادس من هذا الكتاب . ففي الوقت الذي أعرب فيه "كانت" عن هذه الآراء ، كان هناك عالم موسيقى جديد يوشك على الظهور ، وكان باخ وهيندل وهايدن وموتسارت قد أحدثوا انقلاباً هائلا في مكانة هذا الفن وقدرته التعبيرية . ومع ذلك ظل "كانت" الذي يعد من أضخم العقول في ميدان الفلسفة النظرية - يدافع عن أولوية الشعر ، ويهاجم الموسيقى الخالصة ، ويضع الفن الموسيقى في أدنى درجات سلم الفنون . وهكذا عجز "كانت" عن إدراك اتجاه المستقبل . الذي كانت بوادره قد ظهرت في عصره بكل وضوح ، وظل في ميدان

الموسيقى - كما كان فى ميدان العلم - مجرد ذهن يفلسف ما هو حاضر ، ويعجز عن إدراك بذور المستقبل . فليس لنا إذن أن ندهش حين نجد الفيلسوف يدافع عن القيم الراهنة الأوضاع القائمة ، إذ أن كل بضاعته عقل نظرى يفلسف هذه القيم ، وكل عتاده ذهن خالص يقنن هذه الأوضاع ، أما التطور الفعلى فيتم على أرض العلم أو الفن ، لا على أرض الفلسفة.

* * *

وأستطيع أن أقول إن أهم النتائج التى انتهى إليها المؤلف من بحثه الطريف لتأثير الفلسفة فى تطور الموسيقى نتيجتان :

الأولى أن الفيلسوف ، ومعه الكاهن ، "كانا فى معظم الأحيان حائلا يقف فى وجه تطور التيارات الفنية على مر القرون ، وأثبت الزمان أنهما نبيان زائفان ، على حين أن الفنان الذى نددا به ، "بحكمتهما" لم تقتصر مقدرته على التبصر بحقيقة عصره ، بل لقد استطاع أن يستبق حاجات المستقبل ويتكهن بها . ولا حاجة بنا الوقوف طويلا عند هذه النتيجة ، لأن ما أوردناه فى هذا الجزء السابق من التصدير يعد تعليقا كافياً عليها.

وأما النتيجة الهامة الثانية ، فهى مترتبة على النتيجة السابقة : فإذا كان استقراء تاريخ الموسيقى يثبت أن الفيلسوف لم يكن على حق فى تنديده بالتجديدات والتطويرات الموسيقية ، وإذا كان هذا التجديد قد فرض نفسه على الرغم من معارضة المفكر الفلسفى أو رجل الدين ، فمن الواجب أن نتوقع أن يفرض التجديد فى الموسيقى المعاصرة نفسه على النحو ذاته ، رغم المعارضة التى يلقاها من كثير من الفلاسفة والمفكرين والنقاد الفنيين . وهكذا يدافع مؤلف الكتاب بحرارة عن القيم الجديدة فى الموسيقى المعاصرة ، وعن الاتجاهات التجريدية الشكلية التى يعتقد أنها تمثل حركة التطور فى الفن الموسيقى فى المستقبل . ويتخذ دفاعه هذا شكل تنديد غير مباشر بالطريقة السوفييتية فى تقدير الموسيقى : إذ يرى فيها أصداء واضحة للفلسفة الأفلاطونية التى كانت تسخر اتجاهات الفن لها لخدمة أغراض الدولة . وإذا كان من الجائز أن هذا النقد ، حين يصدر عن كاتب

ينتمي إلى العالم الغربي ، لا يكون خالصاً من بعض الشوائب أو الدوافع السياسية ، فليس في وسع المرء أن ينكر أنه من الوجهة الموضوعية الخالصة صحيح ، ولا سيما بالنسبة إلى الفترة الاستالينية التي سبقت تأليف الكتاب.

ومع ذلك فإني لا أجد نفسي مقتنعاً كل الاقتناع بالوجه الإيجابي لهذه الحجة ، وهو الدفاع عن الموسيقي الشكلية المعاصرة بحجة أنها إذا لم تكن مقبولة في الوقت الحالي فستصبح مقبولة في المستقبل . فأصحاب هذه الحجة يشبهون نقاد الاتجاهات المعاصرة المفرطة في غرابتها بالنقاد الرجعيين الذين عابوا على موسيقى عصر الباروك ، في وقتها ، أنها صاخبة أكثر مما ينبغي على حين أننا نجدها الآن مثالا للهدوء والصفاء . والواقع أن كتب الموسيقى تحفل بأمثلة لهذه الحجة ، فنراها تفيض في تعداد أمثلة هجوم النقاد على أعمال بيتهوفن الأولى ، مثلا ، ووصفهم إياها بالإغراب والتعقيد المتعمد ، وتأكيدهم استحالة فهمها ، وتستدل من ذلك على أن كل تجديد أصيل يقابل في بداية الأمر بالاستنكار ثم تعتاده الأذن بالتدريج . ولكن قياس التجديد الموسيقي المعاصر بهذه الحالات السابقة في التاريخ الماضي للموسيقى هو في رأيي قياس مع الفارق الكبير.

ذلك لأنه قد مضى الآن أكثر من سبعين عاماً على بداية ظهور هذه التجديدات ، وهي فترة كانت تكفي وزيادة لتثبيت قيمتها في النفوس لو كانت لها قيمة كبرى بحق . ومع ذلك فإن الكثيرين ما زالوا يجدونها منفرة حتى اليوم ، بل إن من بين أولئك الذين لا يعترفون بها موسيقيين كباراً مثل برونو فالتر و پابلو كازالس . وفي كل يوم يغرق الموسيقيون في العالم الغربي في تجاربهم الصوتية التي يتصورون أن الأذهان سوف تستسيغها في المستقبل ، كما استساغت من قبل موسيقى بيتهوفن بعد عداوة شديدة في البداية . ولكن ، كم ، من الوقت احتاج إليه العالم ليعترف بعظمة بيتهوفن وليهضم تجديداته ويدمجها في تراثه الفني ؟ إن ذلك لم يستغرق أكثر من سنوات قلائل . ففي خلال حياة بيتهوفن ذاتها ، اعترف الجميع بعظمته . واستوعبت تجديداته الجريئة ، ولم يعد بين النقاد أو بين جمهرة المستمعين ، خلاف حول أصالة هذا الفنان .أما في عصرنا الحالي فما زال الخلاف

على أشده حول التجديدات المعاصرة بعد أكثر من سبعين عاماً ، وما زال الجزء الأكبر من هذه التجديدات المفرطة فى شكلياتها لا يحرك أحاسيس حقيقية أو يقابل بإعجاب صادق من معظم الناس ، وإن كان الكثيرون يخشون الاعتراف بهذه الحقيقة حتى لا يتهموا بالجهل أو الرجعية . وهذا القول لا ينسحب بطبيعة الحال على كل الموسيقى المعاصرة ، وإنما على اتجاهاتها الشديدة التطرف فحسب.

ومما يزيد من صعوبة تشبيه هذا الموقف المعاصر بالمواقف الماضية ، أن قدرة الناس على استيعاب الجديد أيام بيتهوفن مثلا كانت أقل بكثير من قدرتهم الحالية على ذلك . إذ أن عدم وجود وسائل لتسجيل الموسيقى فى القرن التاسع عشر كان يعنى أن الآذان لم تكن تعتاد الأساليب الجديدة إلا من خلال الحفلات القليلة التى تستمع فيها إلى هذه الموسيقى مباشرة ، ولم يكن للموسيقى خارج هذه الحفلات أى كيان (إلا فى أوساط الموسيقيين المحترفين القادرين على عزفها على آلة كالبيانو مثلا) . أما فى وقتنا الحالى فإن فرص الاستماع وتدريب الأذن على الاتجاهات الجديدة أصبحت فرصا لا حدود لها ، بفضل التسجيلات والإذاعات . وبعبارة أخرى فإن التجديد الذى كان استيعابه يقتضى أجيالا كاملة فى الماضى لم يعد يحتاج اليوم إلا إلى سنوات قلائل.

ومع كل هذه الفوارق التى تخدم قضية التجديد وتجعل استيعاب الأذهان له أيسر بكثير ، فما زال معظم الناس ، ومنهم الخبراء المدربون ، عاجزين عن استيعاب الكثير من الاتجاهات المغرقة فى الشكلية فى الموسيقى المعاصرة ، وما زال موسيقار مثل "فيبرن Webern" عاجزاً عن أن ينتزع من الإعجاب ما كان يلقاه الموسيقار المجدد فى القرن التاسع عشر بعد سنوات قليلة من ظهور إنتاجه.

والخلاصة أن الحجة التى ترتكز ، فى تبريرها للاتجاهات المتطرفة فى الموسيقى المعاصرة ، على السوابق التاريخية ، قد أصبحت حجة بالية من فرط ما استهلكها المفكرون الجماليون ، واستنفدت أغراضها وبدأ بطلانها ينكشف فى ضوء التطورات التكنولوجية المعاصرة.

* * *

بقيت كلمة أخيرة عن طريقة تأليف هذا الكتاب . فالمؤلف . هو أستاذ مساعد للفلسفة في كلية بروكلين بنيويورك ، هو في الوقت ذاته موسيقى مكتمل التكوين . هناك احتمال كبير في أن يكون الكتاب كله ، أو أجزاء منه ، قد صيغ أصلا على هيئة محاضرات ، بدليل ما نجده في بعض الفصول من تلخيص للفصول السابقة على طريقة الدروس الملقاة في المحاضرات . ومن جهة أخرى فإن المؤلف ، نظراً إلى كونه يرجع إلى أصل غير أمريكي ، كان في بعض الأحيان يرتكب هفوات لغوية شكلية استبحت لنفسي أن أصححها وأقوم بالترجمة على أساس التصحيح ، دون خروج أساسي عن الأصل أو تحريف له ، وأنا أعد نفسي مسئولا عن هذه التعديلات القليلة مسئولية كاملة.

فؤاد زكريا

مقدمة المؤلف:

كان لكتابات الفلاسفة تأثير كبير في التطور التاريخي للموسيقى في الحضارة الغربية . وسوف يتضح لنا في الصفحات القادمة من هذا الكتاب أن الفلاسفة ، وإن كانوا في عمومهم كتابا نظريين ليس لديهم من الخبرة الفنية ما يتيح لهم تقويم التركيب الفعلي للموسيقى ، كانت لديهم مع ذلك آراء كثيرة في الموسيقى وفي تأثير الفن الموسيقى في سلوك الإنسان . والواقع أن الحياة الاجتماعية والثقافية والدينية للإنسان الغربى ، تشهد بوضوح بمدى تأثير نظريات الفلاسفة في مجرى الموسيقى في الحضارة الغربية.

ولقد كان الفيلسوف القديم يرى في الموسيقى أكثر من مجرد تعبير عن المشاعر . فلم يكن يقنع بالنظر إليها على أنها وسيلة من وسائل الاتصال الفنى ينقل بها الموسيقار الشاعر في العالم القديم أفكاره وأحواله الانفعالية إلى الآخرين . وإنما حاول الفيلسوف اليونانى أن يعرف إن كان أصل الموسيقى يرجع إلى "مصدر علوى" معين يعلو على أفهام البشر . وكان يؤمن بأنه توصل إلى معان أخلاقية في الألحان ، وإلى دلالات أخلاقية في الإيقاعات . وعندما لاحظ تأثير الموسيقى في سلوك الإنسان ، وصل إلى أن الموسيقى قد تهذب الطبع ، وقد تزيده انحطاطاً . ولما لم يكن لديه من العتاد الذهنى ما يتيح له فهم الموسيقى الفعلية ذاتها ، فقد نسب إلى أصل الموسيقى وقواها خصائص صوفية . ونظراً إلى إنعدام ثقته في الانفعالات ، وإلى تمجيده للعقل ، فقد كان يخشى من تلك الآثار التى يمكن أن تجلبها الإيقاعات المتوثبة والأنغام المفرطة في حسيتها على الجسم والذهن . وقد استنتج أن الإيقاع واللحن إنما هما محاكاة لحركات الأجرام السماوية التى تصدر عنها خلال حركتها في السماوات موسيقى إلهية لا تدركها آذان البشر . وعلى أساس هذا الافتراض ، انتهى إلى أن فن الموسيقى مقلد لقوانين الطبيعة ، ولما كان النظام الأخلاقى سارياً على الكون ، فإن للموسيقى قيمة أخلاقية.

ولقد عمل المسيحيون في كتاباتهم على تجميل وتزو يق تلك الصورة الخيالية الجامحة ، وتلك المضمونات الأخلاقية التى نسبها الفلاسفة القدماء إلى

الموسيقى . واستعاض آباء الكنيسة ، ومن بعدهم قادة حركة الإصلاح الدينى ، عن تلك النظرية الشيقة القائلة إن انسجام الأفلاك هو الأصل الإلهى للموسيقى ، بالاعتقاد القائل إن الموسيقى قد وهبت للإنسان بفضل موجود خير ، من أجل إعلاء كلمة الله ، أما في أيامنا هذه فقد عدلت أقوال الفلاسفة القدماء ، وطبقت تطبيقاً عملياً أوسع نطاقاً ، وأجريت تحليلات أيديولوجية للنظرية الأخلاقية اليونانية ، كما تحول استخدام الأثينيين للموسيقى وسيلة للتعليم إلى نوع من الإرشاد السياسى.

عل أن هذا الكتاب لا يزعم لنفسه أنه تاريخ للموسيقى ، أو أنه عرض عام للفلسفة وهو قبل هذا كله لا يدعى على الإطلاق أنه دراسة فنية لعلم الموسيقى . وإنما الغرض من هذا الكتاب هو تقديم عرض تاريخى لأصول التفكير الجمالى فى الموسيقى وتطوره فى الحضارة الغربية . ومن رأى المؤلف أن جذور التفكير الجمالى فى الموسيقى الغربية ترجع إلى أفلاطون ، وأن كتابات هذا الفيلسوف اليونانى ما زال لها تأثيرها الواضح فى الموسيقى حتى يومنا هذا.

وربما قيل رداً على ذلك ، إنه لا جدوى من إيضاح أوجه الشبه بين المفاهيم الموسيقية لدى القدماء والمحدثين لسبب بسيط هو أن موسيقى القدماء لها صدى انفعالى يختلف عن الموسيقى الشديدة التعقيد عند المحدثين . ولكن الواقع أنه ليس أبعد عن الصواب من الاعتقاد بأن الموسيقى البسيطة التى كان الشاعر اليونانى يجمل بها شعره بالغناء ، لم يكن لها فى نفوس سامعيه نفس التأثير الانفعالى الذى تحدثه فينا موسيقانا الحديثة الشديدة التعقيد.

إن المبادئ الجمالية التى نقدر على أساسها موسيقانا مبنية على كتابات الفلاسفة اليونانيين . ومهما قيل عن هؤلاء الفلاسفة القدماء من أنهم أعاقوا تطور الموسيقى بتأملاتهم الجامحة ، فإنهم مع ذلك قدموا إلينا معايير للقيم نستطيع بها أن نصوغ حكما عن الموسيقى ، والأهم من ذلك أن الفيلسوف اليونانى كان مهتما بمشكلات تتعلق بموسيقى عصره ، تماثل تماما تلك المشكلات التى نهتم بها فى حضارتنا الحالية . وهكذا فإن تشابه المفاهيم الموسيقية فى التفكير الجمالى القديم

والوسيط والحديث إنما يرجع إلى أنها كلها تنويعات للحن الأصلى الذى اتخذه أفلاطون شرطاً ضرورياً لإيجاد مجتمع مثالى ولخلق الإنسان المثالى.

ولقد ظل الفيلسوف حتى القرن الثامن عشر يقوم الموسيقى من خلال المعانى الميتافيزيقية والأخلاقية والرياضية وكان فى كل مناسبة يكتب القدرة الخلاقة للموسيقى بدفاعه عن القيم التقليدية وحرصه على إبقاء الأمور على ما هى عليه . وكان الفيلسوف يسارع إلى التشكيك فى أى تغير يطرأ على الموسيقى ، ويأخذ على عاتقه تقويم الموسيقى الجديدة التى قد تهدد استقرار الطقوس السائدة أو الوضع السياسى القائم . أما الأصوات الفلسفية القليلة التى ارتفعت بالاحتجاج على مثل هذه الآراء الجمالية السائدة عن الموسيقى ، فكانت تؤكد أن الموسيقى لا تعنى شيئاً عدا ذاتها ، وأنها ليست موضوعاً للميتافيزيقا ، ولا مسالة أخلاقية ، ولا وسيلة لتنظيم التعليم ، ولا أداة سياسية.

ولقد وقف الموسيقى صامداً فى وجه السلطة على مر عصور التاريخ ، وإن اضطر فى الماضى - وما زال مضطراً فى الحاضر - إلى الرجوع عن موقفه الجمالى إلى حد ما ، حتى يضمن سلامته إزاء الأوامر الغاشمة لسلطة دينية ، أو نزوات سيد يرعاه ، أو قرارات لجنة سياسية . وهكذا كان الموسيقار عبدا للأخلاق والدين ، وصنيعة لسيد غنى ، وأداة لنشر أيديولوجية سياسية ، ولكنه خلال هذا كله لم يكن فى أى وقت أداة طيعة تماماً فى يد أى واحد من هؤلاء ، وإنما كانت طبيعته ذاتها تجعله منصرفاً تماماً إلى إشباع حاجته الشديدة إلى التعبير عن ذاته ، ومستغرقاً كل الاستغراق فى الرغبة فى إطلاق مشاعره من عقالها . ولقد ظل هذا الصراع بين الفكر والشعور ، بين العقل والحكم الجمالى ، بين الفيلسوف والموسيقار ، صراعاً دائماً طوال التاريخ.

وإنه لمن الممكن وضع نظام من القيم لفلسفة جمالية للموسيقى لا تكون مرتكزة على تعاليم القدماء ، وإنما على قيم إنسانية النزعة . مثل هذا النظام أو النسق من القيم الموسيقية يمكن تحقيقه باستبعاد الأساطير البالية التى طغت على الخلق والتذوق الموسيقى ، وبالاسترشاد بالمبدأ القائل إن الموسيقى هى فى أساسها

تعبير عن المشاعر في شكل فني قوام أسلوبه هو الإيقاع والنغم . فالموسيقى تنبعث من المشاعر ، وتأثيرها إنما ينصب على المشاعر . وهي ناشئة من العاطفة لكي تحرك العواطف . وجذور الموسيقى متغلغة في تربة الواقع الفعلي . فهي نتاج للتجربة البشرية حتى حين تعلو على التجربة ، إذ تبلور المشاعر في أنغام حسية وإيقاعات متحركة تنقلنا إلى قمم شفافة من النشوة الوقتية . وللموسيقى القدرة على تخليصنا من القلق والهموم . وهي وسيلة للاتصال تفوق في فعاليتها وقدرتها على الإثارة الانفعالية كل صور التعبير الأخرى التي استحدثها الإنسان لكي ينقل بها مشاعره وأفكاره إلى الآخرين . والموسيقى تجسد آمالنا وأحلامنا ، وحزننا ويأسنا . وليس في وسعنا أن نستخلص من الموسيقى إلا ما أضفيناه عليها بالحساسية والفهم . ومهما كان الفلاسفة قد كتبوا عن الموسيقى ، فقد كان ما قالوه عنها أقل مما قالوه عن أي فن من الفنون الأخرى ، لسبب بسيط هو أن الانفعال الذي تثيره الموسيقى فينا لا يخضع للمنطق بنفس السهولة التي تخضع بها له الفنون المرتكزة على مدركات عقلية، كالشعر أو الدراما.

على أن الفيلسوف قد جعل للموسيقى درجة منخفضة في سلم الفنون لهذا السبب ذاته ، وأعني به أن الموسيقى تتعلق قبل كل شيء بالمشاعر ، لا بالعقل ، وبالانفعال ، لا بالفهم ، وبالخيال ، لا بالتصورات الذهنية . ولقد دأب الفلاسفة طوال العصور . باستثناء القليل منهم ، على الاعتقاد بأن الموسيقى بلا كلمات أقل قيمة من الموسيقى بالكلمات . فموسيقى الآلات الخالصة غامضة تفتقر إلى التحدد . وهي تجسيد للانفعال في نغم وإيقاع يثير فينا مشاعر أحس بها الموسيقى إلى حد ما عندما ألف موسيقاه . غير أن الفيلسوف لا يوقن بأن المشاعر يمكن أن تكون أهلا للثقة ، وإنما يؤكد أن الكلمات التي تضاف إلى الموسيقى تضفي على المشاعر طابعا يمكن إدراكه ذهنياً ، وتجعل اللامتحدد محدداً واضح المعالم ، وتنقل فن الموسيقى من المستوى الأدنى للانفعال إلى المستوى الرفيع للعقل.

الفصل الأول

اليونانيـــون

القسم الاول السابقون على سقراط :

ليس لدينا من المعلومات الفعلية عن الموسيقى سوى القليل فى تلك الفترة من التاريخ القديم . التى تناظر العصر المعروف بالعصر السابق على سقراط فى الفلسفة . وكل ما نعرفه معلومات متفرقة يمكن استنتاجها من كتابات الفلاسفة والشعراء . مادامت الموسيقى ذاتها قد اندثرت . تبدأ دراسة الفلسفة السابقة على سقراط بالفيلسوف طاليس فى القرن السابع ق . م . وفى القرن التالى أسس فيثاغورس مدرسة فلسفية منظمة . وكان اهتمام هذه الفلسفة بالقيمة الأخلاقية للموسيقى وبالتركيب التجريبى للأنغام الموسيقية لا يقل عن اهتمامها بإثبات أن العدد هو الحقيقة بالمعنى الصحيح أما الشعراء ، الذين يرجعون إلى عهد أقدم هو عهد هوميروس فى القرن التاسع ق . م . ، فقد خلفوا لنا شذرات هزيلة ولكنها قيمة عن موسيقى القدماء . وهى تتميز بأنها أقرب إلى الخيال الشعرى منها إلى الحقيقة ولا مفر لكتاب فى الفلسفة الجمالية للموسيقى من أن يبدأ بعرض هذه الشذرات الباقية كما تستخلص من الكتابات القديمة ، وتبويبها فى ترتيبها التاريخى الصحيح.

إن أقدم معرفة لدينا بالموسيقى فى الحضارة الغربية ترجع إلى كتابات الفلاسفة اليونانيين . والواقع أن ما قالوه عن الموسيقى لم يكن يتسم بالأصالة التامة إذ أن الكهنة المصريين القدماء كانت لديهم آراء مشابهة . كما ظهرت مثل هذه الآراء لدى حكماء الشرق قبل العصر الذهبى لليونان بوقت طويل . غير أن فضل الفلاسفة اليونانيين إنما يرجع إلى تنظيمهم للنظريات الموسيقية الموروثة عن أسلافهم . وبذلك خلفوا لنا تراثاً من الفلسفات الموسيقية القديمة . ولكن عندما تدخل خيال الشاعر اليونانى المنشد من أجل تغير تلك القيم الموسيقية التقليدية السائدة فى العالم القديم على النحو الذى يكفل ملاءمتها للحضارة الهلينية ، أخذ الفيلسوف على عاتقه القيام بمهمة الدفاع عن الماضى ، فقوم الموسيقى الجديدة على أسس أخلاقية وميتافيزيقية ، وأصدر أحكاماً مدوية ما زال صداها يتردد فى موسيقى عصرنا الذى نعيش فيه.

ومن الواجب أن نذكر ، عندما نتحدث عن الموسيقى اليونانية ، أن الشاعر المنشد اليوناني كان موسيقياً في الوقت ذاته ، ولم يكن يفصل الموسيقى عن الشعر فقصائد هوميروس وأناشيد بندرا لم تكن تنشد إلا مع الموسيقى . وكان الشاعر والموسيقار في اليونان شخصاً واحداً ، وبلغ من اعتماد موسيقاه على النص الكلامي أن كل نغمة مفردة كانت ترتبط بكل مقطع في الكلام الملفوظ.

ويرجع أصل كلمة الموسيقى ذاتها إلى اليونانية ، وكان ينظر إليها في الأصل ، بطريقة شبه أسطورية ، على أنها فن أوحت به مباشرة وخلقته ربة الفن (موزى muse) ولقد كان لليونانيين القدامى في البداية ثلاث ربات : ربة الدراسة (العلم) وربة الذاكرة ، وربة الغناء ، ولكن كل فن أصبح له بمرور الوقت ربة راعية . وتروى الأساطير السابقة على عهد هوميروس أن "أورفيوس" خادم أبولو الذى كان مطرباً ساحراً ومنشداً للشعر ، كان هو ذاته ابنا لإحدى الربات . وكانت لصوته خصائص سحرية تشفي المرضى وتبعث التقوى في النفوس عند أدائها للطقوس الدينية . ولقد أشار أفلاطون ، في حديثه عن السفسطائي "بروتا جوراس" إلى التأثير الخلاب الذى تحدثه بلاغة بروتا جوراس ، وكذلك أغاني أورفيوس ، في نفوس سامعيها[1] وقد وصف أرستوفان "موزياوس Museaus " تلميذ أورفيوس بأنه طبيب للنفوس نستطيع أن نفترض أنه توصل إلى علاج مرضاه بسحر الأناشيد التي تنسبها الأساطير إليه . وقد عزا إليه أرسطو القول بأن "الموسيقى أعذب ما يتمتع به جنس البشر "[2] ثم أضاف ، مشيراً إلى موزايوس ، إن الموسيقى يمكن استخدامها وسيلة تسرى عن الإنسان العناء.

وقد وصف هوميروس الشعراء المغنين في "الأوديسية" بأنهم أقرب البشر إلى قلوب الآلهة . فقد وهبتهم الربة فن الغناء ، لا لكى يطربوا نفوس الناس فحسب ،

---

[1] محاورة بروتا جوراس ، ٣١٥.

[2] كتاب السياسة ، ١٣٣٩ ب.

وانما لكى يسهروا على رعاية أخلاق البشر أيضاً[1] فهؤلاء الشعراء هم الرسل الذين يعيشون على الأرض وينقلون الرغبات الإلهية إلى الإنسان . وبالموسيقى يستطيع الإنسان بدوره أن يبتهل إلى الآلهة لتخلصه من المرض والوباء . وقد وصف هوميروس . كما روى "بلوتارك" بعده بقرون عديدة[2] كيف أوقف الإغريق نقمة أحد الأوبئة بقوة الموسيقى وسحرها الذى بدد غضب الآلهة : "بالأناشيد والأغانى المقدسة هدأت الآلهة راضية".

ولقد ظلت علاقة الشاعر المنشد بربته ، وهى العلاقة التى رأيناها من قبل عند هوميروس ، قائمة عند هزيود ، الذى عاش فى حوالى القرن الثامن ق . م. فقد أنبأنا بأن الربات ظهرت له بينما كان يطعم قطعان أبيه ، وعهدن إليه بأن يكون رسولهن وشاعرهن ، وأعطينه "عصا الشاعر لتكون آية على رسالته كمنشد" . وقبل أن يفارقنه قلن له "إننا نعرف كيف نقول كثيراً من الأكاذيب التى تقع من الآذان موقع الحقيقة ، ولكننا نعرف أيضا كيف نصرح بالحقيقة عندما نشاء". فلا عجب إذن أن حمل طاليس فى القرن التالى على الأسطورة الهومرية لأنها تشويه للواقع يحرص على الابتعاد عن الحقيقة . وقد اتهم هوميروس بأنه لا يقصر على خلق آلهة أسطورية وربات ملهمات ، بل يضفى على هؤلاء أيضاً صفات إلهية . والأدهى من ذلك فى نظر طاليس أن هوميروس كان يؤمن بأن البشر جميعاً خاضعون لأهواء الآلهة ونزواتهم ، واستغل مواهبه الفنية لينصح الإنسان بأن يسلم مصيره إلى أيدى الآلهة . أما هزيود فقد اتخذ موقفا أكثر إنسانية من مؤلهى البشر ، ولكن ليس إلى الحد الذى يكفى لإرضاء طاليس ، الذى أطلق عليه أرسطو اسم "أبى الفلسفة القديمة". لقد كان ما يريده طاليس من الشاعر المنشد اليونانى هو أن يركز مواهبه لتلبية حاجات الإنسان فحسب ، بدلا من أن يخلق أناشيد لآلهة غير موجودة.

---

[1] الاودسية ، الكتاب الثامن ، ٦٤ (ترجمة أ . ت. مورى A.T.Murray الناشر Heinemann ٧٨ لندن ، ١٩٣١. ".. ذلك الذى أحبته الربة فوق كل الشر ، ووهبته الخير والشر معا ، فحرمته من نعمة البصر ، ولكنها أعطته موهبة الغناء العذب".

[2] "فن الموسيقى" ، ٤٢.

وفي القرن ذاته حمل أكسوفان (حوالي سنة ٥٧٠ ق. م.) الذي ينسب إلى المدرسة الإيلية في الفلسفة ، على آلهة هوميروس وهزيود . كما فعل صاليس ولقد استغل أكسنوفان سلاح التهكم ببراعة . فألف شعراً كان لاذعاً وتوريا فيما ينطوي عليه من مطالبة بالإصلاح الاجتماعي . وقد أنحى باللائمة على هوميروس وهزيود في كل ما يلحق البشر من الشرور ، إذ أنهما "قد نسبا إلى الآلهة كل الامور التي تعد عاراً بين البشر ، كالسرقة والزنا وخداع بعضهم البعض" ومرد ذلك كله إلى أن الشعراء الأولين كانوا يصورون الآلهة بصورة بشرية. "فالناس يصنعون الآلهة على شاكلتهم . ولو كان للخيل أو الثيران أو الأسود أياد تمكنهم من خلق أعمال فنية ، لجعلوا الآلهة عل شاكلتهم أيضاً" لذلك رأى أكسنوفان أن من الضروري القضاء على هذه الأوهام الشعرية ، "إن شئنا إصلاح الحياة الاجتماعية" وقد ألف السياسي "سولون" (٦٣٨– ٥٥٨ ق. م.) مقطوعات شعرية يتحسر فيها على انعدام المساواة بين الإنسان وآلهته . وقد طبق فلسفته الإنسانية على الموسيقى الأثينية بدورها ، فرأى أن من الممكن تقوية الروح الأخلاقية والوطنية عن طريق الموسيقى ، التي تؤدي بدورها إلى تقوية الدولة ، وتقلل من اعتماد الناس على الآلهة المتقلبة . كذلك عبر ألكيوس Alcaeus (٦٠٠ ق. م.) عن روح عصره في الأناشيد والأشعار السياسية التي ألفها وحمل فيها على الطغاة وعلى أعدائه السياسيين . وقد كتب مع معاصرته المشهورة "سافو Sappho [1] (حوالي ٦٠٠ ق. م.) أغنيات حب وخمريات لبلاط لسبوس Lesbos الفخم . كذلك شهد القرن السابع ظهور شخصية موسيقية فذة ، هي شخصية "أرخيلو خوس Archilochos" الذي كان من أقوى دعاة التغيير ، والذي كان يستخدم الأنغام المتنافرة من آن لآخر ، كما أضاف أوزاناً إيقاعية جديدة إلى الشعر.

ويرجع إلى أرخيلو خوس الفضل في الإسهام بثلاثة تجديدات في الموسيقى اليونانية ، كانت لها قيمة جمالية كبرى . فقد استخدم الإيقاع السريع ،

---

[1] أعظم شاعرة في العالم القديم ، ولدت في لسبوس وعاشت بها فترة طويلة ، ولها قصائد غنائية رائعة . أما أناشيدها فلم تبق منها إلا إثنتان كاملتان ، وإن كان قد عثر على شذارت كثيرة لها في مصر (المترجم).

واستحدث نماذج إيقاعية جديدة أضفى بها على موسيقى عصره حيوية كانت تفتقر إليها من قبل على الأرجح . وقد أرجع إليه الكتاب المتأخرون فضل استحداث أوزان حية ثنائية المقاطع (iambic) وإيقاعات متغيرة معقدة ، وإدماج أجزاء شبه كلامية بين فقرات اللحن . كما ينسب التاريخ إلى أرخيلوخوس فضل النهوض بالأغنية الموسيقية التي كانت تغنى بمصاحبة "الليرا Lyre " وأغلب الظن أن انتشار الفن الشعبى فى عصره أتاح له أن يستوحى فى كثير من ألحانه ، الفولكلور والأغانى التى يتداولها الناس . كذلك كان أرخيلو خوس يستخدم التنافر الموسيقى من آن لآخر . إذ يجعل الآلة المصاحبة تعزف نغمات مخالفة للحن الغنائى . وقد حمل أنصار التقاليد الموروثة على هذا النوع البدائى من تعدد النغم (البوليفونية) ووصفوه بأنه تخليط نغمى.

على أن الشاعر بندار (حوالى ٥٢٢- ٤٤٣ ق. م.) قد فند فى القرن التالى الآراء المخالفة للدين عند الفلاسفة فى أنشوداته الغنائية ، إذ أنه استخدم خياله فى الرد عليهم قائلا إن الأم التى رعت الآلهة والناس واحدة ، غير أن الأولين هم الأفراد المميزون فى الأسرة الأرضية ، الذين لا يعرفون الموت ولا الشقاء البشرى . ولذا ارتفع صوت بندار محذراً من أن محاكاة الآلهة تجديف ، وعلى ذلك "فلا تحاول أن تصبح مثل زيوس لأن الفانين لا تصلح لهم إلا الأشياء الفانية" ولما كان بندار على إلمام واسع بالموسيقى بفضل تتلمذه على أبولودورس Apollodorus والموسيقار الشهير لاسوس الهرميونى Lasus oF Hermione فقد أهله إيمانه الدينى ومقدرته الموسيقية لمدح الآلهة بالأغانى والأشعار . وقد أنبأنا بأنه "قرب فناء بيته كانت مجموعات من الفتيات ترقص وتغنى ليلا فى مدح أم الآلهة" وعندئذ سأل الفيلسوف الشاعر الموسيقار [1] من هى أم الآلهة؟ أهى العنصر الأول ، أى الواحد الذى يسبق كل شيء و الذى يتولد عنه كل شيء ؟ يبدو أن

---

(1) يلاحظ أن السؤال هنا ليس مباشرا . وإنما يرمى المؤلف إلى الإشارة إلى حركة التاريخ الثقافى من الشعر إلى الفلسفة . وإيضاح الطريقة التى تم بها الانتقال من الأساطير الخيالية إلى التفكير العقلى فى هذه المرحلة الاولى من التاريخ اليونانى القديم (المترجم).

الفيلسوف فى بحثه فى أصل الكون وطبيعته ، كان يحدث بـالفعل تغيراً فـى مصطلـح هوميروس وهزيود ، ويسمى الآلهة بالعناصر الأولية.

ولقد أحرز فيثاغورس (حوالى القرن السادس ق.م.) شهرة يحسد عليها ، إذ عرف بأنه منشىء العلم الموسيقى عند اليونان ، ومؤسس مدرسة فلسفية ذات تعاليم سرية . ولقد شاع فى العالم القديم اعتقاد بأنه لم يترك وراءه كتابات حتى لا يفشى أسرار طائفته ، وأغلب الظن أن فيثاغورس كان متبحراً فى الرياضيات والعلم ، وأنه أسس مدرسته بوصفها مجمعاً دينياً تدرس فيه الأخلاق والسياسية إلى جانب الفلسفة وعلم الصوت والحركة . وقد وضع فيثاغورس ، فى محاولته كشف أسرار الكون ، أسس الاعتقاد الميتافيزيقى بأن الأعداد هى الحقائق الأصلية . ثم ازداد تلاميذه غلواً فى التصوف ، وأضافوا إلى ذلك أن الأعداد هى الماهيات الحقيقة التى تكون قوام الطبيعة كلها وتحكمها . ولما كان الإنسان جزءاً من الطبيعة ، فإنه تجسيد لمجموعة من الأعداد ، وهو يرتبط عددياً بالطبيعة ارتباط الجزء بالكل والذى يجعل الإنسان على ما هو عليه مكوناته العددية . أما فى الطبيعة كما فى الفنون التى يخلقها الإنسان للوفاء بحاجاته . فإن التناسب والتماثل والانسجام والتنافر ينشأ عن علاقات رياضية . وعلى ذلك فالموسيقى وحدة تتألف من علاقات عددية . ولما كانت الأعداد تتصف بصفات أخلاقية كامنة فيها ، لأن الطبيعة خيرة فى أساسها ، فمن الواجب تقويم الموسيقى على أسس أخلاقية . أى أن حجة الفيثاغوريين هى أنه إذ كانت العناصر المكونة للموسيقى لها خصائص أخلاقية ، فلابد أن للموسيقى ذاتها قيمة أخلاقية . ولقد أدت هذه النظرة الأخلاقية إلى الموسيقى إلى صبغ الكتابات اليونانية فى الفلسفة الجمالية للموسيقى بصبغة أخلاقية اكتمل نموها وتطبيقها النظرى عند أفلاطون . ولنستمع إلى ما يقوله أرسطو عن الفيثاغوريين : "لقد رأوا أن من الممكن التعبير بالعدد عن تغيرات السلالم الموسيقية ونسبها . ولما كانت كل الأشياء الأخرى تبدو فى طبيعتها الكاملة مصوغة فى قالب الأعداد ، ولما

كانت الأعداد تبدو أول الأشياء فى الطبيعة بأسرها ، فقد اعتقدوا أن عناصر الاعداد هى عناصر الأشياء جميعاً ، وأن السماوات كلها سلم موسيقى وعدد."[1]

وهناك أدلة قوية تبعث على الاعتقاد بأن فيثاغورس قد سافر إلى مصر ودرس علوم الفراعنة وفلسفتها الموسيقية ، مثلما فعل المؤرخ هيرودوت فى القرن الخامس . والأرجح أن فيثاغورس قد عاد إلى اليونان ومعه بعض النظريات البسيطة فى علم الصوت ، فضلا عن معتقدات أخلاقية محددة المعالم عن الموسيقى ، اكتسبها من الكهنة المصريين . وهكذا بدأ يقول لتلاميذه إن الموسيقى البشرية الفانية ما هى إلا أنموذج أرضى للانسجام العلوى للأفلاك . أما الفيثاغوريون المتأخرون فقد اعتقدوا أن السموات تنبعث عنها موسيقى بالفعل . فخلال حركة هذه الأجرام السماوية فى السماء ، تؤدى السرعة التى تتحرك بها إلى بعث أصوات منسجمة كأنها مجموعة غنائية تنشد فى السماء . وترتبط سلسة الأصوات التى تصدرها هذه الأجرام السماوية بعضها ببعض كما ترتبط أنغام السلم الموسيقى . أما السبب الذى لا نسمعها من أجله ، فهو أننا اعتدناها على الدوام.[2]

---

(1) الميتافيزيقا ، الكتاب الأول ، الفصل الخامس ، ص٦٩٨ (ترجمة روس W.D. Ross)، الناشر Random House ، نيويورك ١٩٤١.

(2) يقول كورت زاكس Kurt Sachs فى كتابه "نشأة الموسيقى فى العالم القديم شرقا وغربا" The Rise oF Music in the Ancient World East and West (ص ١١١) الناشر W . W.Norton وشركاه ، نيويورك ١٩٤٣.

".. يختلف انسجام الأفلاك اختلافا أساسيا عن النظرية الأصلية فى التناسق co- ordination فتبعا لهذه النظرية الأخيرة يكون الكوكب للكوكب الآخر بمثابة صوت له ارتفاع معين بالنسبة إلى صوت له ارتفاع آخر أما انسجام الأفلاك فيعنى شيئا مغايرا تماما : فهو يعنى أن الكواكب أو على الأصح افلاكها تنبعث عنها انغام فعلية ، وإن لم يكن من الممكن إدراكها".

ويقول بيتر جرادنوتس peter Gradenwitz فى كتاب "موسيقى بنى إسرائيل" The Music of Israel" (ص ١٠٧ ، الناشر W. W. Norton وشركاه ، نيويورك ١٩٤٩.) .

"... لقد رسخت فكرة انسجام الأفلاك بقوة فى أذهان اليونانيين والفلاسفة اليهود المتأخرين ، الذين كان فى استطاعتهم الاستشهاد فى هذا الصدد بنص يؤيدهم "سفر أيوب" (٣٨: ٧) ".. غنت نجوم الصباح معا ، وصاح كل أبناء الرب فرحين" ولقد قال كتاب الاغريق والعرب أن فيثاغورس وحده هو الذى استطاع أن=

وتروى الاحبار المتواترة أن فيثاغورس قد اكتشف قرار السلم وجوابه . ثم استنبط المسافات الواقعة بينهما عن طريق سلسة فريدة من التجارب طبق فيها المعرفة التي كان قد جمعها في أسفاره ، على أفكار خصبة ابتدعها هو ذاته . وقد وجد فيثاغورس أنه :(١) إذا شد وتراً مثبتاً فوق قطعة من الخشب ، (٢) ووضع إصبعه في منتصف هذا الوتر الوحيد بالضبط ،(٣) وضرب على ذلك الوتر ، فإن كل نصف فيه يتذبذب بضعف سرعة الوتر كله ، وبذلك تنتج نغمة تماثل في صوتها

=يسمع الأنغام المنسجمة السماوية ، غير أن أحد المصادر اليهودية (فليون اليهودى phlilo Jydaeys) (٢٩٩) قد عزا هذه القدرة ذاتها إلى موسى ..)

وقد فند ارسطو في كتاب "السماء De caelo " (٢٩٠ب ١٢ – ٢٩) النظرية الفيثاغورية في انسجام الأفلاك . وهي النظرية التي ترتكز على افتراض أن الحركة تقترن بالصوت ضرورة وأن الصوت المنبعث عن النجوم المتحركة ينبغي أن يكون متناسبا مع حجمها وسرعتها . كذلك رأى الفيثاغوريون وأفلاطون أن المسافات بين الكواكب وأفلاك النجوم الثوابت تطابق رياضيا المسافات بين الأصوات الثمانية في السلم الموسيقى . ومن هنا كان الصوت الناتج موسيقيا . وقد ذكر أرسطو في الكتاب المذكور (الكتاب الثانى الفصل التاسع ، ص ١٩٠ ، طبعة جامعة هارفارد ، كيمبردج ، ١٩٣٩) " أنهم يردون على الاعتراض القائل أننا لا نستطيع سماع هذه الموسيقى ، بقولهم أنه ليس لنا أن نتوقع إدراك صوت كان منبعثا وقت ولادتنا ، وظل قائما بلا انقطاع حتى الآن . ذلك لأن الصوت لا يدرك إلا بالتقابل مع فترات السكون "

وقد ارتبط عصر النهضة في الحضارة الغربية ببعث المذهب الواقعي والإنساني عند أرسطو من جديد، في مقابل صوفية المذهب الأفلاطوني وسلطته . وقد كتب تنكتوريس Tinctoris وهو رجل ديني وعالم نظرى موسيقي يقول في عام ١٤٧٧ : "ليس في استطاعتي أن أمر مر الكرام على رأى عديد من الفلاسفة ومنهم أفلاطون وفيثاغورس وخلفاؤهم شيشرون ومكروبيوس Macrobius وبويثيوس Boethius وصاحبنا ايزيدور Isidore . القائل أن أفلاك النجوم تدور مسترشدة بقواعد الانسجام أى بتناغم أصوات منسجمة متعددة. ولكن عندما يعلن البعض ، كما روى بويثيوس أن زحل يتحرك بأعمق صوت ، وأن الكواكب الأخرى تتحرك بأصوات متدرجة . فيكون لحركة القمر أعلى الأصوات على حين أن البعض الآخر يعزو إلى القمر أعمق صوت ويعزو إلى النجوم الثوابت أعلى الأصوات ، فلا يسعنى عندئذ إلا أن أنكر الرأيين معا . بل أن اعتقادى الراسخ إنما يتجه في صف أرسطو وشارحه (القديس توما الأكوينى) ومعهما فلاسفتنا الأقرب عهدا ، الذين – أثبتوا – بما لا يدع مجالا للشك – أن السماء لا تنطوى على أصوت فعلية ولا ممكنة . لهذا السبب لن يكون من الممكن أبدا اقناعي بأن حركة الأجرام السماوية يمكن أن تسفر عن توافقات موسيقية ، إذ أن هذه لا تحدث دون صوت" انظر كتاب أولفير سترنك Oliver Strunk "قراءات في المراجع الأساسية لتاريخ الموسيقى Source Readings in Music History " ص ٩٨ الناشر W. W. Norton وشركاه ، نيويورك ١٩٥٠

النغمة الأصليه المبعثة عن الوتر الكامل ، ولكن كل مستوى أعلى من حيث حدة الصوت . ثم طبق هذه الطريقة على أوتار لها كثافة ودرجة توتر واحدة ، ووجد أن اطوال الأوتار هى التى تتحكم فى النغمة ، ولكن الخواص الفيزيائية للأوكتاف (المسافه بين القرار والجواب) يمكن تفسيرها عن طريق تقسيم الوتر إلى قسمين متساويين . أياً كان طوله أو سمكه . ولكن كيف نملأ الفراغ الذى تكونه الأصوات العليا والدنيا فى الأوكتاف ؟ لقد وجد فيثاغورس أنه إذا قسم الوتر عند نقطة تمثل نسبة ٣: ٤ فإنه يحصل على مسافات الصوت الموسيقى الرابع ، وإذا كانت النسبة ٢:٣ حصل على مسافات الصوت الخامس . وكان ينظر إلى الصوت الثامن والرابع والخامس على أنها أصوات متوافقة ، على حين أن الثالث والسادس أصوات متنافره أى غير متوافقة.

وقد عرف عن أرخوطاس التارنتى Archytas of Tarentum ، الذى عاش فى النصف الأول من القرن الرابع معاصراً أفلاطون ، أنه اهتم بدراسة الجوانب الفيزيائية للموسيقى أكثر مما فعل أى فيثاغورى آخر . وكانت له فى الموسيقى كتابات كثيرة متنوعة ، لم تتضمن فقط كشوفه وحساباته الخاصة ، بل تضمنت أيضا كشوف وحسابات غيره من الفيثاغوريين الذين كانوا يجرون تجارب على أسس حسابية عن النسب العددية المناظرة للصوت الثامن والرابع والخامس وقد لاحظ أرخوطاس أولا أن الصوت لا ينتج إلا باصطدام شىء بشىء آخر أو احتكاكه به ورأى ثانيا أن "هناك أصواتا متعددة تخرج عن نطاق إدراكنا الطبيعى ، نظراً إلى ضعف الاصطدام المؤدى إلى حدوثها أو إلى بعد المسافة بين الذات وبين مصدر الصوت أو حتى لأن الصوت قد يكون أعلى مما ينبغى " واستنتج أرخوطاس ثالثا "أن الفرق فى حدة الصوت راجع إلى نسبة الحركة التى تنقلها الضربة إلى الهواء" وقد ضرب أمثلة متعددة تأييداً لنظرياته هذه فى علم الصوت ، هى : "الصوت البشرى ، ونغمة المزمار والناى ، وصوت الطبلة المستخدمة فى الطقوس الدينية". وعلى الرغم من أن أرخوطاس كان عميق التأثر بالعجائب العديدة التى يجلبها العدد ، فإن كتاباته لا تتضمن أية أشارة إلى أى تفسير دينى أو سحرى للعلاقات

العددية . كما كانت الحال بين زملائه الفيثاغوريين . وقد توصل . فى علم الصوت . إلى تحديد النسب العددية المناظرة للمسافات التى تفصل بين أنغام السلم الرباعى القديم بالنسبة إلى ثلاثة أنواع مختلفة من السلالم : الربع الصوتى الإنهارمونى enharmonic والكروماتى chromatic والدياتونى diatonic . أما من الجهة الجمالية فكان يرى أن "الخصائص العقلية للعدد والتوافق رائعة فى ذاتها بما فيه الكفاية" ومن هذا انتهى على خلاف الرأى الشائع فى أيامه . إلى أن من الواجب فى التعليم ، إخضاع الأدب للموسيقى.[1]

فإذا انتقلنا إلى بركليس ، مؤسس الإمبراطورية الأثينية ، لوجدنا أنه جمع حوله أبرز شخصيات عصره فى ميادين الفلسفة والأدب والفن : إذ كان فيدياس phidias المثال ، وهيرودوت وثوكوديدس المؤرخان ، وسوفوكليس وأوريبيدس المؤلفان المسرحيان ، اللذان دافعا عن قضية الموسيقى المجددين - كان هؤلاء جميعاً يزينون حياة أثينا بشخصياتهم الرفيعة . وفى هذا الجو أبدى الفيلسوف "أنكساجوراس" احتقاراً عميقا للديانة الرسمية ، أعرب عنه تحت رعاية صديقه وحاميه المستنير بركليس . وكان من الشخصيات الأخرى فى الحياة الثقافية وفى مجالس بركليس، دامون Damon ، الذى أشار إليه أفلاطون فى محاورة "الجمهورية " على أنه حجة فى الموسيقى وفنان يمارسها بالفعل. ولما كان دامون معلما لبركليس وصديقا حميما له ، فقد أتاحت له صفته هذه أن يجعل للموسيقى مكانة هامة فى تربية الشخصية وتكوين المواطن الصالح . وكان دامون يعتقد أن التأثير العميق للموسيقى "لا يؤدى فقط إلى إثارة الانفعالات المختلفة وتهدئتها ، بل يؤدى أيضا إلى بث جميع الفضائل - كالشجاعة وضبط النفس ، والعدالة ذاتها" والواقع أن نوع المصنف الموسيقى يطبع النفس بطابعه الخاص ، سواء أكان ذلك الطابع خيراً أم شراً ، وذلك بالنسبة إلى القائم بأداء الموسيقى وإلى سامعها معاً . فمن الممكن ، باستخدام التوافقات المناسبة ، خلق صفات جديدة أو إبراز صفات كامنة ، لافى

---

(1) كاثلين فريمان Kathleen Freeman "الفلاسفة السابقون لسقراط" The pre- Socratic philosophers ، ص ٢٣٧- ٢٣٩ ، الناشر : Basil Blackwell اكسفورد ، ١٩٤٩.

الصغار فقط. بل فى لكبار أيضا. وكان دموان يرى أن الموسيقى ضرورية لا للتعليم الثقافى فحسب ، بل من أجل تكوين دوله قوية سليمة . ولكن الغريب أنه خالف الروح الديمقراطية السائدة فى عصر بركليس . وذهب إلى أن التحديد فى الأساليب والإيقاعات الموسيقية يعد نذيراً بتغير اجتماعى أو حتى بثورة . وكان يرى أنه لو غير الشاعر المنشد اليونانى أو نوع الأساليب الفنية أو الألوان الموسيقية بحيث يعير أو ينوع الأنماط التقليدية للتعبير الموسيقى ، فإن التأثير الانفعالى لهذه التجديدات يؤدى بدوره إلى تغير حضارى واجتماعى وهكذا انتهى دامون ، متفقاً فى ذلك مع الفيثاغوريين ، إلى أن الموسيقى قيمة أخلاقية ينبغى استغلالها من أجل بلوغ هدف الروح الأخلاقية السليمة.

أما ديمقريطس (المولود حوالى عام ٤٦٠ق . م.) فكان يرى أن الشاعر الموسيقار يحمل قبساً من الروح الإلهية . وقد امتدح هوميروس فوصفه بأنه شاعر ملهم من الآلهة ، تعبر أعماله عن جمال منبعث من روح نشوانة . وقد وصف ديمقريطس الموسيقى بأنها أحدث الفنون عهداً ، وبأنها لم تنشأ عن "الضرورة وإنما عن الفيض والوفرة" وكان يرى فى الموسيقى ، كما رأى فيها السياسى "سولون

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٠٧- ٢٠٨ : "فالموسيقى إذن أساسية ، لا للتعليم الثقافى فحسب ، بل للرخاء العام أيضا، وقد ذهب إلى حد القول أن من المستحيل ظهور تجديد فى أسلوب الموسيقى دون أن ينتج عنه تغير فى أهم النظم السياسية . وقد سجل أفلاطون هذا الرأى فى محاورة "الجمهورية" وصور سقراط على أنه موافق عليه تماماً ، وجعل أديمانتوس يضيف إلى ذلك أن الموسيقى تؤدى إلى تسلل روح الخروج على القانون "الفوضى" خلسه" فى صورة ترويح وتسلية ، وبعد أن تفسد الأخلاق ، تنتقل إلى هدم المواثيق والقوانين والدساتير حتى تخرج كل شىء فى المجال العام والخاص . ولا جدال فى أن هذه الآراء تمثل تعاليم دامون وتلاميذه.

"وتتضمن محاورة "الجمهورية" فقرة أطول ، تعمد أفلاطون ترك تفاصيلها غامضة ، وفيها يشير أفلاطون من بعيد الى تحليل دامون لعناصر الموسيقى كالإيقاع وتفعيلة الشعر والمقطع القصير والطويل . وقد أضفى على هذه كلها ، مجتمعه ومتفرقة ، قيمة أخلاقية وفى رأيه أن التعليم الصالح يستبعد العناصر المتنصلة بالرذيلة والإفراط ويستبقى تلك المتصلة بالفضيلة والإتزان . ومن الواضح أن أفلاطون قد أقر تعاليم دامون ، وقد جعل القائد لاخيس Laches يثنى على دامون لدى نيكياس Nicias بوصفه معلما لا للموسيقى فحسب . بل لكل موضوع آخر يستحق أن يتعلمه النشء".

Solon " قوة تعليمية واجتماعية تتيح للإنسان أن يحفظ التوازن بين الرياضة البدنيه والآداب وكان ديمقريطس يؤمن ، مع الفيثاغوريين ، بان الفنان يحتل موقعا وسطا بين الآلهة والإنسان ، وأن الرسالة الإلهية للفنان الملهم تحتم عليه أن يساعد الإنسان على بعث التوافق بين نفسه وبين النفس الكلية عن طريق إيقاع الموسيقى ورشاقتها[1].

ولننتقل إلى سقراط (٤٦٩-٣٩٩٠ ق. م.) الذى كان فى الأصل نحاتا وابن نحات ، ثم تحول إلى الفلسفة حتى يكرس حياته لتعليم شباب أثينا . ولقد صوره أفلاطون فى "الجمهورية" على أنه متفق تماما مع دامون فى آرائه الخاصة بالقيمة الأخلاقية والسياسية والتعليمية للموسيقى . وكان سقراط يرى أن الفلسفة التى تجعل الحياة العادية ذات معنى وهدف هى أرفع الفلسفات جميعا . وللموسيقى القدرة على تشكيل نفوس الصغار ، وإعدادهُم لحياة كهذه . وكما أن من الممكن تشكيل المجتمع تبعا "لأنموذج فى السماء" فقد كان يعتقد بأن الموسيقى تستطيع ضبط النفس بحيث تنسجم مع نفس الأنموذج المتغلغل فى سلوك الأجرام السماوية وفاعليتها.

وعلى الرغم من أن سقراط كان معارضا لبلاغة السفسطائيين ، فإنه اتفق مع بروتاجوراس على أن الميتافيزيقا لا يمكن أن تؤدى بالمرء إلا إلى الشك ، وأن الرياضة ما هى إلا تأملات عميقة . ومن هنا فقد كرس بقية حياته لدراسة الأخلاق والتربية . وكان سقراط يؤمن بأن خلاص البشر إنما يكون فى إقامة حياة ثقافية

---

(1) أوليفر سترنك Oliver Strunk قراءات فى المراجع الأساسية للتاريخ الموسيقى " ص ٨٣ ، الناشر W. W. Norton وشركاه ، نيويورك ١٩٥٠.

قد كتب الفيلسوف الرومانى "بويتيوس" الذى نقل الفلسفة الجمالية اليونانية فى الموسيقى إلى العصور الوسطى يقول : "... ظهرت قوة الفن الموسيقى فى دراسات الفلسفة القديمة إلى حد أن الفيثاغوريين كانوا يريحون أنفسهم من عناء العمل اليومى بألحان معينة تجعل الكرى يداعب جفونهم برقة وهدوء . وبالمثل كانوا عند يقظتهم يتخلصون من خمول النوم واضطرابه بألحان أخرى ، مدركين أن كيان النفس والجسم بأسره يتحد بانسجام موسيقى . ذلك لأن دوافع النفس تتأثر بالانفعالات المناظرة لحالة الجسم ، كما يروى عن ديمقريطس مما قاله للطبيب أبقراط

مستنيرة تحرر الإنسان من الأوهام . ومن الاستدلال الفاسد والتحامل . غير أن مثل هذه الإباحة ، ومثل هذه الحرية الفكرية لم تكن معروفة حتى لأثينا الحرة الديمقراطية. وسرعان ما انقلبت عليه العناصر الأثينية المحافظة ، ونظر إليه أرستوفان الذي كرس جزءاً كبيراً من حياته لحماية التراث التقليدى ، على أنه رمز آخر لما كان يراه حضارة منحلة بدأت تضرب أطنابها فى أثينا . وكما سخر أرستوفان من التجديدات الموسيقية فى شعره. فكذلك سخر من فلسفة سقراط فى مسرحيته الساخرة "السحب" ونظراً إلى أن سقراط كان يتشكك فى قدرة الآلهة ويجادل فى فضائل الديمقراطية الأثينية ، فقد اتهم بإفساد شباب أثينا وحكم عليه بالموت.

وقد روى سقراط فى الساعات الأخيرة من حياته حلماً طاف به وهو نائم فى زنزانة سجنه ، وسجل تلميذه أفلاطون هذا الحلم فى محاورة "فيدون" (١) : "طالما أتانى الوحى فى الأحلام خلال حياتى بأن أؤلف موسيقى . وكان نفس الحلم يأتينى تارة بصورة وتارة بصورة أخرى ، ولكنه كان دائماً يقول لى نفس الكلمات أو ما يماثلها : إرْعَ الموسيقى وألفها وكنت أتصور حتى الآن أن كل ما هو مقصود بهذا هو حثى وتشجيعى على دراسة الفلسفة ، التى كانت هدف حياتى ، و التى هى أسمى أنواع الموسيقى وأفضلها " وهنا يعرب سقراط عن شكه فى اعتقاد أصبح يتخذ مبدأ تعليمياً بين أتباع دامون ، وهو أن دراسة الموسيقى لا ينبغى أن ينتفع منها إلا بوصفها مبحثاً رياضياً يعد المرء لدراسة أرفع هى الفلسفة . كذلك قال فريدرش نيتشه فى كتابه "ميلاد المأساة من روح الموسيقى اليونانية" إن هذا الحلم ينطوى ضمناً على اعتراف هو أن سقراط قد أيقن ، وهو يواجه شبح الموت ، بأن للديالكتيك والمنطق والعقل ، وحدودها التى لا تتعداها فى اكتساب المعرفة والسعى إلى تحقيق الحياة الطيبة . فللموسيقى قدرة تفوق قدرة العلم على تقريبنا من الحقيقة النهائية ، إذ أن الموسيقى تتيح لنا الوصول إلى وحدة متوافقة مع الطبيعة.

---

(١) ترجمة بنجامين جويت B Jowett الناشر Random House نيويورك ١٩٣٧.

القسم الثانى افلاطون

هناك اوجه شبه بين كتابات الفلاسفه اليونانيين فى الموسيقى وبين الاراء الموسيقية للمصريين القدماء والصينيين والعبرانيين . ومعنى ذلك أن الفلسفات الموسيقية التى قد تكون راجعة إلى حضارات أسبق من ميلاد المسيح بحوالى ١٥٠٠ سنة قد وجدت طريقها إلى الفكر اليونانى.

ولقد كان أفلاطون (٤٢٧ ٣٤٧ ق. م.) أشهر فيلسوف غربى يرى أن الموسيقى ، بمعناها الكلاسيكي والحديث ، ينبغى أن تستخدم من أجل تحقيق الأخلاق الصالحة ، ولم تكن آراء أفلاطون عن مكانة الموسيقى فى المجتمع المنظم أصيلة تماماً ، كما أنه لم يكن أول من بحث فى التأثيرات الأخلاقية للموسيقى على الشخصية والسلوك الإنسانى . ومع كل ذلك ، فسيظل أفلاطون شخصية تاريخية فذة ينبغى أن نتخذها نقطة بداية فى كل بحث للفلسفة الجمالية للموسيقى فى الحضارة الغربية . ولم تكن كتاباته تتضمن مركباً جامعاً بين النظريات الشرقية والغربية القديمة فضلا عن نظريات عصره فحسب ، بل إن هذه الكتابات كانت تضم فى داخلها التقاليد الموسيقية المتبعة لدى الجيل الأثينى السابق لجيله هو.[1]

ولسنا نعلم إن كان أفلاطون قد عرف بالفعل فلسفة كونفوشيوس التى أذاع تعاليمها فى الشرق . فقد تكون أوجه الشبه بين فلسفتيهما فى الموسيقى مجرد مصادفة ، ولكن هناك فقرات متعددة ظهرت أصلا لدى كونفوشيوس . ويكاد أفلاطون يردها حرفياً . ففى فقرة تتصل بالأخلاق والدين كتب كونفوشيوس يقول : "إن موسيقى "تشنج Cheng " منحلة شهوانية ، وموسيقى "سونج Sung " ناعمة تبعث فى النفس الطراوة والميوعة ، وموسيقى "واى Wei " سهلة متكررة ، وموسيقى "تشى Chi " خشنة تبعث فى النفس روح التكبر . هذه الأنواع الأربعة من الموسيقى كلها حسية تفسد أخلاق الشعب ، ولذا فليس من اللائق استخدامها فى القرابين

---

[1] بروتاجوراس ، ٣٢٦.

والتصحيات [1] وفى الكتاب الثالث من الجمهورية ،أكد أفلاطون التأثيرات الأخلاقية للموسيقى بطريقة مشابهة إلى حد يدعو الى الدهشة[2] فدعا الى استبعاد المقامين الإيونى Ionian والليدى Lydian من الدولة ، لأن فيهما ميوعة وتخنثا يبعث الانحلال في الأخلاق . أما المقامان الدور Dorian والفريجى Phrygian ، اللذان يتميزان بروح عسكرية ، فمن الواجب استبقاؤهما وهكذا بدأ أفلاطون تشييد مذهبه فى الفلسفة الجمالية للموسيقى بأن عزا إلى المقامات الموسيقية (modes) اليونانية صفات أخلاقية . وانتهى فى محاورة "القوانين" إلى نتيجة مشابهة لتلك التى رأيناها عند كونفوشيوس ، فقال إن " الإيقاعات والموسيقى بوجه عام هى محاكاة للخلال الطيبة والسيئة فى الناس" [3]

ولقد تمسك أفلاطون بالرأى القائل إن الموسيقى ينبغى أن تكون وسيلة من وسائل دعم الفضيلة والأخلاق . وكان يرى أن الموسيقى أرفع من الفنون الأخرى على أساس أن تأثير الإيقاع واللحن فى الروح الباطنة للإنسان وفى حياته الانفعالية أقوى من تأثير العمارة أو التصوير أو النحت . وهكذا فإن الطفل الذى يستمع إلى المقامات الموسيقية المناسبة تنمو لديه ، دون أن يشعر ، عادات وقدرات مرهفة تتيح له تميزاً للخير من الشر . وبعد أن تشكل الموسيقى شخصية الطفل وتجعله مستقراً فى انفعالاته ، تكشف له دراسة الفلسفة ، عن وعى كامل ، أسمى أنواع المعرفة.

ولقد كان للموسيقى والرياضة البدنية دور حيوى فى خطة التعليم عند أفلاطون . وكان فى رأيه أن الموسيقى ينبغى ألا تتبع الرياضة البدنية ، بل إن الواجب ، على عكس ذلك ، هو أن تسبق الموسيقى الرياضة البدنية وتتحكم فيها ، لأن الجسم لا يهذب الروح ، وإنما الروح هى التى تشكل الجسم . وفضلا عن ذلك

حكمه كونفوشيوس The Wisdom of Confucius ص ٢٦٤ ترجمة لين يوتانج Lin Yutang الناشر Modern Library . نيويورك ١٩٣٨

٣٩٩

(٣) الكتاب السابع ، ٧٩٨.

فإن الرياضة البدنية قد تصبح خشنة وتؤدى إلى غلظة الطبع . ومن هنا كان من الواجب تخفيفها وتهذيبها بالموسيقى . ومن جهة أخرى فإن الموسيقى دون الرياضة البدنية قد تبعث التخنث فى نفس متذوق الفن. لذلك فإن المزج بين الموسيقى والرياضة البدنية باعتدال يؤدى إلى تكوين شاب أثينى متزن متناسق الطباع.[1]

ولقد حدثت خلال حياة أفلاطون تجديدات موسيقية متعددة لم يهضمها أفلاطون ولم يحتملها ، وإنما كان يتقبل فقط تلك الطريقة التقليدية ، التى يكتب فيها شعر غنائى يتلى أو يغنى بمصاحبة الموسيقى . والواقع أن الشعر والموسيقى ، "ذلك الزوج الإلهى من الأصوات الساحرة" أخوان لا ينفصلان فى الحياة الثقافية اليونانية ، وكان لفظ "الموسيقى" يدل على الشعر واللحن معاً" . ولقد كان أفلاطون يرى أحدهما أهم من الآخر ، فذهب إلى أنه لما كانت اللغة هى التعبير المباشر عن العقل ، فلابد أن يكون للكلمة أو البيت الشعرى مكانة أرفع من اللحن . ذلك لأن النص الشعرى نتاج العقل ، أما اللحن فيؤدى إلى لذة الحواس فحسب ، ومن هنا كانت له مكانة أدنى.

ولم يكن لدى اليونانيين نظام توافقى "هارمونى" كما نعرفه اليوم ، وإنما كان اللحن متوقفاً تماماً على النص وتابعاً له . وكانت الموسيقى اليونانية مبنية بحيث توضع نغمة لكل مقطع ، وكان من الشائع تقسيم المقاطع إلى "طويل" و "قصير" بحيث يساوى المقطع الطويل مقطعين قصيرين . وفى الوقت الذى بدأ فيه أفلاطون الكتابة ، كان هناك اتجاه متزايد القوة إلى استخدام الشعر مجرد نص للموسيقى وتشويه الكلمات بحيث تلائم الموسيقى ، وكان هذا الاتجاه يثير الاحتجاج بالفعل[2]. وكان صوت أفلاطون هو أعلى الأصوات احتجاجاً ولكنه لم يكن منفرداً فى رأيه هذا.

ربما ظن القارئ من هذه الجملة الاخيرة أن أفلاطون كان يرسم برنامجا لتربية الشاب الأثينى فحسب ولكن فى الواقع أن الخطة التى وضع أفلاطون أسسها كانت لمدينة فاضلة متخيلة ، لا وجود لها الا فى ذهنه وان يكن يتمنى بطبيعة الحال أن تتحقق هذه الخطة فى أثينا وفى غيرها من المدن اليونانية.

فرانسس مكدونلد كورنفورد F. M. Cornford جمهورية افلاطون ص ٨٣ الناشر Clarendon Press أكسفورد ١٩٤٢.

وقد احتفظ أفلاطون بالرأى اليونانى التقليدى القائل بعدم وجوب الفصل بين الكلمات واللحن . ومن الطبيعى أن ينظر الشاعر المعنى اليونانى الذى يلتزم التراث الكلاسيكى بدقة ، إلى أى تمييز كهذا على أنه تمييز أكاديمى بحت . إذ أن الشاعر والموسيقى كانا واحداً ، يؤلف أنشودته ويعزفها بوصفها أسطورة أو رواية شعرية ذات إيقاع موسيقى . ولما كان أفلاطون قد أكد أن النص الكلامى أرفع مرتبة، لأنه أخضع القالب الموسيقى للشعر ، فإنه كان أكثر من غيره استياء من أولئك الموسيقيين الثوريين الذين كانوا فى أيامه يؤلفون موسيقى دون كلمات لغرض سماع أصوات تبعث اللذة فى الأذن فحسب ، ولذا كتب يقول : عندما لا تكون هناك كلمات ، فمن الصعب جداً إدراك معنى الانسجام والإيقاع ، أو معرفة ما إذا كانا يحاكيان أى شىء ذا قيمة.[1]

---

[1] فى محاورة القوانين ، الكتاب الثانى ، ٦٦٩ - ٦٧٠ ، يقول أفلاطون : "الموسيقى أشهر من أى نوع من المحاكاة ، وبالتالى فهى تقتضى من العناية أكثر مما يقتضيه الباقون جميعا . ذلك لأن المرء لو ارتكب خطأ فيها فقد يجلب على نفسه أشد الضرر إذ يرحب بالنزعات الشريرة ، وقد يكون التنبه إلى هذا الخطأ من أصعب الأمور لأن الشعراء فنانون أقل مرتبة بكثير من ربات الفنون اللاتى لا يمكن أن يقعن فى خطأ فاحش مثل نسبة حركات النساء وأغانيهن إلى كلمات الرجال ، أو المزج بين ألحان الأحرار وحركاتهم وبين إيقاعات العبيد والرجال المنتمين إلى نوع أحط أو أن يبدأن بإيقاعات الأحرار وحركاتهم ثم يضفنها إلى لحن أو كلمات من النوع المضاد أو أصوات الحيوانات والبشر والآلات وكل نوع آخر من الأصوات وكأنها كلها شىء واحد . غير أن الشعراء من البشر يحبون إجراء هذا النوع من الخلط المضطرب ، وبذلك يبدون مضحكين فى نظر أولئك "الناضجين لتذوق اللذة الحقيقة " على حد قول أورفيوس . هذه أمور يدركها كلها الخيرون . ومع ذلك يستمر الشعراء فى طريقهم ويزيدون الأمور سوءا بالفصل بين الإيقاع وحركات الرقص وبين اللحن . فيجعلون الكلمات المحضة موزونة ، أو يفصلون اللحن والإيقاع عن الكلمات فيستخدمون الليرا أو الناى وحده ذلك لأن من الصعب جدا ، حين لا تكون هناك كلمات ، إدراك معنى الانسجام والإيقاع ، أو معرفة ما اذا كانا يحاكيان أى شىء ذا قيمة.

وعلينا أن نعترف بأن كل هذا الخلط ، الذى لا يستهدف إلا السرعة والخفة والضجيج الصاخب ، ويستخدم الناى والليرا لا لمجرد مصاحبة الرقص والغناء ، هو فى واقع الأمر سوقى حوشى إلى أبعد حد . فالعزف على احدى هاتين الآلتين دون مصاحبة شىء يؤدى الى كل أنواع الفوضى والخداع . وهذه كلها أمور واضحة معقولة بما فيه الكفاية . ولكنا لا نبحث الآن فى كيفية عدم استخدام منشدينا ، الذين يتراوح سنهم بين ثلاثين وخمسين عاما ، وقد يتجاوزون الخمسين ، للموسيقى ، وإنما فى كيفية استخدامهم لها . ويبدو أن ما قلناه يوضح الطريقة التى يمكن بها رفع مستوى تدريب هؤلاء المنشدين عندما يغنون ذلك لأنهم محتاجون الى ادراك ومعرفة لماحة بأنواع الانسجام والايقاع والا فكيف يتسنى لهم أن يعرفوا ان كان من الأصح غناء لحن بالمقام الدورى Dorian أو بالإيقاع الذى وضعه الشاعر لها ؟"

ولقد انتقد أفلاطون التحديد الموسيقى نقداً لاذعا وعلى الرغم من أنه كان هو ذاته فناناً خلاقاً . فقد ظل على الدوام متعصا فى ابداء سخطه على الفنان الضال الذى تتبدى سوراته القلقة على الدوام فى صورة أشكال فنية متغيرة . وكان أفلاطون يخشى من أن يؤدى التحرر المفرط فى الفن إلى انتشار فوضى فى الدولة وعلى أساس اعتقاده هذا قال فى الكتاب الرابع من "الجمهورية": "ينبغى أن يحرص حكامنا على أن تظل الموسيقى والرياضة البدنية على صورتها الأصلية ، دون إدخال تجديدات عليها ، وعلى هؤلاء الحكام أن يبذلوا كل ما فى وسعهم للاحتفاظ بهما سليمين . فإذا ما قال الشاعر إن البشر متعقلون إلى أبعد حد "بأحدث ما لدى المغنين من أغان" فإن هؤلاء الحكام يخشون من أن مدحه قد لا يكون موجهاً إلى أغان جديدة ، وإنما إلى نوع جديد من الغناء . وهذا مالا ينبغى امتداحه ، أو تفسيره على أنه المعنى الذى قصده الشاعر ، إذ أن أى تجديد فى الموسيقى يجلب أخطاراً شديدة على الدولة كلها ، وينبغى نظره ، هذا ما قال به دامون Damon وما أومن به بدورى ، من أن المرء فى الأصل لا يستطيع تغيير أساليب الموسيقى دون أن يقلب معها الموازين الأساسية للدولة رأسا على عقب""[1]

ولقد كانت محاربة التجديد ، على أسس فلسفية ودينية ، شائعة فى الشرق بقدر ما كانت شائعة فى الغرب . فقد روى فيثاغورس أن كبار كهنة فرعون كانوا يحتجون بشدة على تجديدات أساطين العزف . وكان من رأيهم أن التغيير الفنى مصطنع . وأنه بالتالى خطر على الحياة الروحية والمادية للأمة.

كذلك روى هيرودوت أن المصريين كانوا يعتقدون أن لألحانهم الدينية أصلا مقدساً . ولهذا السبب لم يكونوا يسمحون بأية تحديدات أو يقبلون أنغاماً أجنبية فى طقوسهم الدينية . وقد توسع أفلاطون فى هذه الفكرة فى محاورة "القوانين"[2] فأضاف أن المصريين قد نسبوا ألحانهم المقدسة الى الربة إيزيس . ثم انتقل الى امتداح قدرة المصريين على خلق ألحان يمكنها قهر الانفعالات الغريزية فى الإنسان

---

(١) ٤٢٤.

القوانين الكتاب الثانى ٦٥٧

وتنقية الروح . والمعنى الكامن فى أقواله هذه هو أن الألحان الوحيدة الجديرة بالتقدير هى المقامات والأنغام الموسيقية المحددة بدقة على نحو من شأنه أن يجعل لها تأثيراً عاطفياً بفضل بساطتها المباشرة.

وكان من رأى أفلاطون أن البساطة الموسيقية لا تتعارض مع القانون الطبيعى . فإشاراته المتعددة إلى الموسيقى تتضمن الاعتقاد بأن فى وسع الموسيقى أن تتيح للمرء بعث التوافق بين نفسه المتناهية ، والنفس اللامتناهية ، وذلك عن طريق المزج الرقيق بين أفكاره وأفعاله وبين الأجرام السماوية التى يتم بينها انسجام الأفلاك . أما التخليط الصوتى الصخب فلم يكن ، فى رأى أفلاطون غريبا عن الثقافة اليونانية فحسب [1]، بل هو يؤدى إلى التضارب بين النفس البشرية وبين النظام المثالى للأشياء.

ولقد كان أفلاطون يعتقد بأن القوى التى تمارسها الموسيقى على الانفعالات البشرية قوى غير مأمونة ، شبهها بقوة السحر . وكان ينظر إلى المزامير الموسيقية (التى تسمى عادة بالناى flutes فى الترجمات الإنجليزية) على أنها ذات قدرة خاصة على الغواية ، وكتب يقول إن الآلات المتعددة الأوتار التى أصبحت من البدع المنتشرة حينئذ تبعث الاضطراب فى نفوس السامعين وكان يعتقد أن الليرا (Lyre) التقليدى والصنج harp ومزمار الرعاة . هى الآلات المأمونة أخلاقيا ، ولا سيما فى تعليم الصغار.

ومن الواجب ، فى نظر أفلاطون ، أن تكون المعزوفات والمؤلفات الموسيقية معاً ذات طبيعة بسيطة ذلك لأنه كان يخشى أن تؤدى الاتجاهات الناعمة فى الموسيقى إلى تخدير أعصاب المواطنين العاديين ، مما يترك أثينا تحت رحمة أعدائها . كذلك خالف الموسيقين فى استخدامهم للإيقاعات المعقدة والقوالب الموسيقية المختلطة . وإذا كان تيموثيوس Timotheus (حوالى ٤٤٦ – ٣٥٧ ق. م.) وهو واحد من مشاهير المجددين فى عصر أفلاطون ، قد زاد أوتار الليرا إلى

---

(١) القوانين ، الكتاب السابع ، ٨١٢.

أحد عشر أو اثنى عشر ، فإن هذه الزيادة فى ذاتها كانت تشكل خطراً ممكناً على الدولة القائمة . ومن جهة أخرى فقد كان أفلاطون معجبا بفلسفة الموسيقى السائدة فى أسبرطة ، وهى الفلسفة التى كانت تحظر أى خروج عن القواعد القديمة للموسيقى[1] . فيما يلي بعض أمثلة الحظر التى رواها بلوتارك عن أسبرطة : "ولقد كانوا يحترمون موسيقاهم القديمة ، فى جديتها وبساطتها ، إلى حد أنهم لم يسمحوا بأى انحراف من القواعد السائدة ومقاييسها ، حتى أن مجلس القضاء الأعلى "Ephori " أوقع ، بناء على شكاوى تلقاها ، عقوبة شديدة على تربادر Terpander (وهو موسيقار ذائع الشهرة والصيت ، عرف بمهارته الفائقة وبراعته فى العزف على الصنج ، كان يبدى للتراث القديم أعظم التبجيل ، بحيث شهدت مدائحه بما كان يحمله من احترام للأفعال البطولية الفاضلة) فحرمه من صنجه ، وزاد من قسوة العقوبة بأن عرض الصنج على الجماهير لتصب عليها غضبها ، فعلقها بمسمار أمامهم - كل ذلك لأنه أضاف إلى الآلة الموسيقية وتراً واحداً يزيد على العدد المعتاد المقرر مع أنه لم يكن له نفع أو غرض فى ذلك إلا تنويع الصوت وجعله أنفع وأمتع . ولقد

---

(1) فى "القوانين" الكتاب الثالث ، ٧٠٠- ٧٠١ ، يقول أفلاطون : ".. وبمضى الوقت ، أدخل الشعراء أنفسهم عهد التجديد السوقى الفوضوى ولقد كان هؤلاء الشعراء عباقرة . ولكن لم يكن لديهم إدراك لما هو صحيح أو مشروع فى الموسيقى : فتراهم يثورون ويفورون وكأنهم رافضون مخمورون ، وتستبد بهم متع لا رابط بينها : فيمزجون النحيب بالأناشيد ، وأهازيج النصر بأغانى الرقص ، ويقلدون أصوات الناى على الليرا ، ويبعثون الاضطراب فى كل شيء . تراهم يذكرون عن جهل أن ليس للموسيقى حقيقة ، وأن الوسيلة الوحيدة للحكم عليها حكما صحيحا سواء أكانت سليمة أم فاسدة ، هى لذة السامع . وعن طريق تأليف مثل هذه الموسيقى الإباحية . وإضافة كلمات إباحية مثلها إليها ، يبثون فى نفوس العامة روح التمرد والتبجح ، ويجعلونهم يتوهمون أن فى استطاعتهم الحكم بأنفسهم على اللحن والغناء . وهكذا تحول النظارة من الصمت إلى الصياح . وكأنهم يفهمون ما هو سليم وما هو فاسد فى الموسيقى والشعر . وبدلا من أن تزدهر الأرستقراطية "حكم الصفوة" ازدهر نوع شرير من "التياتروقراطية" "حكم النظارة" ذلك لأنه لو كانت الديمقراطية التى تحكم مؤلفة من أشخاص متعلمين فحسب ، لما ترتب على ذلك خطر شديد ، ولكن أول ما ظهر فى الموسيقى هو الفوضى العامة والغرور الشامل الذى يتوهم فيه الكل أنهم يعرفون كل شيء ، ثم أتت الحرية فى أعقاب ذلك ، ولم يعد الناس الذين يتخيلون أنفسهم عارفين مالا يعرفونه . لم يعودوا يخافون من شيء . وانعدام الخوف يؤدى إلى فقدان الحياء . فماذا يكون انعدام الحياء هذا . وهو شر لاشك فيه . إن لم يكن هو الرفض الوقح للاسترشاد بآراء من هم أصلح، اعتمادا على رأى مفرط الجرأة فى الحرية ؟

كانت أفضل الموسيقى عندهم هى أكثرها جدية وبساطة ، وأقربها إلى الطبيعة . ومن أجل هذا السبب ذاته استل أحدهؤلاء القضاة سكينا قطع به أوتار صنج تيوثيوس ، لأنه تجاوز عدد السبعة بها ، أثناء دخوله فى مسابقة فى " الأعياد الكرنية Carnean " التى كان يحتفل بها تمجيداً لأبولو . وهكذا بلغ من شدة تشبثهم بعاداتهم وأساليبهم القديمة أنهم لم يكونوا يتحملون أبسط تجديد ، حتى ولو كان ذلك فى أمور تافهة أو ضئيلة الأهمية ، خشية أن يؤدى الإسراف فى شىء إلى الإسراف فى شىء آخر ، حتى ينتهى الأمر ، بعد تغيرات متدرجة غير ملموسة ، إلى تجاهل مجموع تشريعاتهم واحتقارها ، مما يضعف الدعامة الرئيسية التى يرتكز عليها بناء حكومتهم ويؤدى إلى تقويضها. [1]

ولقد تمثلت فى تيموثيوس الرغبة الملحة القلقة للفنان الخالق فى التغير . وعمل الشعراء الموسيقيون على التعبير عن مشاعرهم بأساليب ووسائط جديدة ، تحدوا بها القوالب التقليدية . وقد روى تيموثيوس أنه قال : "لست أتغنى بالماضى" ثم أعقب ذلك قوله : "فى التجديد القوة ... إلى الجحيم يا ربة الفن العجوز " ومضى التمرد فى الفنون حثيثاً . ولكن أرستوفان تصدى للتحدى الموجه إلى أنصار التقاليد ، وقاد حملة ضد الاتجاه الجديد فى الموسيقى ، ثم سار فى أعقابه معاصره فركراتيس Pherekrates (القرن الخامس ق. م .) غير أن المجددين فى ذلك العصر ظلوا يغيرون فى الموسيقى والآلات ، ملتمسين سبلا جديدة للتعبير . وقد أزعج هذا الاتجاه أفلاطون وهو يرى الألحان والأنماط الإيقاعية التقليدية تلقى من الجمهور إعراضا متزايد ، بعد أن كانت هى المميزة للفن الهلينى.

وظهرت أساليب جديدة أكثر تزويقا ، أصبحت هى محط الأنظار فى عصره ولو كان لنا أن نقبل شهادة بلوتارك لقلنا إن الموسيقى فى عصر أفلاطون كانت تجيش بالعواطف.

---

[1] "قوانين الاسبرطيين وعاداتهم " المجلد الأول ، ص ١٧ (ترجمه إلى الانجليزية جون بوليين" (John Polleyn) الناشر .. Little Brown and Co." بوسطن ، ١٨٩٨.

ولقد كان لفظ "الموسيقى " يدل عند اليونانيين على مفهوم مزدوج فهو من جهة يشمل جزءا من المناهج التعليمية كالقراءة والكتابة والرياضيات والرسم والشعر. ومن جهة أخرى كان يستخدم بالطريقة التي نستخدمه بها ، فيدل على الموسيقى بمعناها الدقيق . ولقد كانت الموسيقى بالمعنى الأخير وثيقة الارتباط بالقراءة والكتابة والرياضيات والرسم والشعر إلى حد أن أى تغيير في الموسيقى كان يراقب بحذر شديد ، إذ أنه سيؤثر بالتالى فى البرنامج التعليمى الكامل للشباب الأثينى.

وأهم ما فى فلسفة أفلاطون في الموسيقى هو أن الموسيقى ، من حيث هى مبحث تعليمى وثقافى ، ينبغى أن تستخدم فى تحقيق أخلاق فاضلة . وقد عرض أفلاطون فى محاورة "طيماوس" مذهبا أنطولوجيا يتصور العالم على أنه من خلق عناصر هندسية . وفى خلال عملية إرجاع الطبيعة إلى أنموذج صوفى من العلاقات العددية ، أعرب عن الرأى القائل إن الموسيقى قد وهبت للإنسان لكى تجعله يحيا حياة منسجمة حكيمة[1] وهكذا أصبحت للموسيقى وظيفة غائية تساعد على بلوغ الأخلاق الفاضلة.

ويمكننا أن نعرف بدقة كنه هذه التأثيرات الأخلاقية إذا رجعنا إلى مصادر كتلك الفقرات التى أعرب فيها أفلاطون ، فى محاورة "الجمهورية" عن اقتناعه بأن من الواجب إبعاد المقامين الأيونى والليدى من الدولة لأن لهما طابعاً ناعماً متراخياً أما المقامان الدورى والفريجى ، بما لهما من طابع عسكرى ، فيحب إبقاؤهما . وبعد أن وضع أفلاطون أساساً أخلاقياً للمقامات اليونانية ، انتقل إلى تحليل خصائصها ، أى الإيقاع واللحن ، ثم تساءل فى محاورة "القوانين" إن كان الإيقاع واللحن فى

---

[1] فى "طيماوس" ٤٧، يقول أفلاطون :

".. إن الموسيقى من حيث هى ملائمة للصوت البشرى ولحاسة السمع ، قد وهبت لنا من أجل الانسجام ، وهذا الانسجام ، الذى يتميز بحركات مماثلة لتقلبات نفوسنا ، ليس فى نظر الفاهمين لأسرار ربات الفنون صادرا عنها فى سبيل لذة لا عاقلة ، كما يعتقد الناس فى أيامنا هذه أن هذا هو الغرض منه ، وإنما المقصود منه تقويم أى تنافر قد ينشأ فى مسالك النفس . وهو قد جعل لكى يعيننا على جعلها متوافقة مع ذاتها . كذلك أعطتنا الربات الإيقاع لهذا الغرض نفسه ، نظرا إلى ما يسود بين البشر عامة من أساليب مضطربة متنافرة لكى يعيننا على التخلص منها".

ذاتهما "يحاكيان الخلال الطيبة والسيئة في الناس" وبعد أن أصبحت آراؤه الموسيقية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمبادئ الأخلاقية ، طبقها بطريقة عملية دقيقة في جملتها على نوع بدائي من "البوليفونية" كان قد بدأ يذيع في أيامه ، فوصفه بأنه تخليط نغمي لا يمكن أن يسفر عنه إلا الاضطراب الذهني ، ثم نصح الشاعر المغني اليوناني بأن يؤلف أنشودته الموسيقية بحيث يمكن أداؤها "نغمة نغمة" لا بواسطة "مجموعة معقدة ومتنوعة من الأنغام" كما يحدث "عندما تعطينا الأوتار صوتاً والشاعر أو واضع اللحن صوتاً آخر" وهكذا قال أفلاطون محذراً إن "التوافق والانسجام الذي تتجمع فيه مسافات قصيرة وطويلة ، وأنغام بطيئة وسريعة ، أو مرتفعة ومنخفضة" وكذلك التنوعات المعقدة عندما تكيف مع أنغام الليرا ، تؤدي قطعاً إلى إثارة صعوبات : "إذ أن المبادئ المتعارضة تبعث الاضطراب "[1] والنتيجة التي تنبني على ذلك هي أن تنوع الإيقاع واللحن وتعقيدها أمر ينبغي تجنبه ، لأنه يبعث الانقباض والاضطراب في الذهن مما قد يبعد الناس عن المجرى الطبيعي للأشياء ، وينقلهم إلى عالم اللامعقولية والخبل.

وهكذا رأى أفلاطون أن الأنماط والأنغام الموسيقية المحددة بدقة ، والتي تؤثر عاطفياً بفضل بساطتها المباشرة ، هي وحدها المفيدة ، وفي وسع النوع الصحيح من الموسيقى أن يساعد الإنسان على أن يوائم بين نفسه المتناهية وبين اللامتناهي.

"... فالإيقاع والانسجام يجدان طريقهما إلى الأغوار الباطنة للنفس ، حيث يستقران راسخين" [2] أما التخليط الصوتي الصاخب فقد يجعل النفس البشرية تتضارب مع النظام المثالي للأشياء . وعلى ذلك فمن الواجب نبذ الشعراء المغنين الذين يضعون موسيقى غير ملائمة للنظام الطبيعي ، من صفوف المجتمع ، إذ أنهم يحطمون النفوس ، ويعجلون بهلاك المجتمع.

---

[1] الكتاب السابع ، ٨١٢- ٨١٣.

[2] الجمهورية ، الكتاب الثالث ، ٤٠١.

القسم الثالث - أرسطو :

اقتبس أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م.) جزءا كبيراً من فلسفته من أفلاطون . فقد اتفق مع أستاذه على أن الموسيقى فن مقلد صيغ على أنموذج الانسجام الكوني . كذلك نظر أرسطو إلى الموسيقى ، كما نظر إليها اليونانيون عامة ، على أنها أكثر الفنون تقليداً للشخصية وتمثيلا لها ، إذ أنها صورة مباشرة للشخصية أو نسخة منها . "إن الإيقاع واللحن يهيئان محاكاة للغضب والرقة ، وكذلك الشجاعة والاعتدال وكل الصفات المضادة لهذه وغيرها من صفات الشخصية . وهذه المحاكاة لا تكاد تفترق عن الانفعالات الأصلية إلا قليلا ، كما نعلم من تجربتنا الخاصة ، إذ أن سماعنا لهذه يحدث في نفوسنا تغيرات . وليست عادة الشعور باللذة أو الألم إزاء التمثلات المجردة بمختلفة كثيراً عن نفس هذا الشعور إزاء الأشياء الواقعية [1] وإذن ففي الإيقاع واللحن نجد محاكاة شديدة الواقعية للغضب والهدوء ، فضلا عن الشجاعة والاعتدال وأضداد هذه الصفات . أي أن المحاكاة الموسيقية لا تقتصر على الأحوال الشعورية فحسب ، بل تشمل الصفات الأخلاقية والاستعدادات الذهنية أيضاً. فالموسيقى التي يضعها شخص ما ، تشكل شخصية المستمع في اتجاه الخير أو الشر . والموسيقى انعكاس لصانعها . والأمر في ذلك لا يقتصر على كون شخصية المرء تصور فيما يخلقه ، بل إن من تصل موسيقاه إلى أسماعهم يتأثرون إلى حد بعيد.

كذلك ربما كان أرسطو متأثراً بأفلاطون عندما وضع النظرية القائلة إن المأساة "التراجيديا" ينبغي أن تتضمن أفعالا تثير الشفقة والخوف حتى تتم عملية "التطهير Kathaarsis " الانفعالي[2] فلا شك أن أرسطو كان يعرف ذلك النص الذي

---

(1) السياسة ، الكتاب الثامن ، الفصل الخامس ، ١٣٤٠ أ ، في كتاب "المؤلفات الرئيسية لأرسطو "The Basic Works of Aristotle" (ترجمه جويت Jowett) الناشر Random house ، نيويورك ١٩٤١.

ملحوظة للمترجم : لم يترجم جويت كل ما ورد في كتاب "المؤلفات الرئيسية لأرسطو" بل ترجم كتاب السياسة وحده).

(2) في المرجع نفسه ، الفصل السابع ، ١٣٤٢ أ ، يقول أرسطو : =

لاحظ فيه أفلاطون في محاورة "القوانين" أن الحركة مفيدة للنفس والجسم معا لأن الإيقاع يهدئ الخوف ويعيد التوازن النفسي . فقد قال أفلاطون : "إن انفعال الراقصات في أعياد الخمر ، كذلك الأطفال ، هو انفعال خوف ، ينشأ عن عادة سيئة للنفس . وعندما يبعث أحد مثيرا خارجيا في هذا النوع من الانفعالات ، فإن الحركة الآتية من الخارج تغلب على الحركة الداخلية الفظيعة العنيفة ، وتحدث طمأنينة وهدوءا في النفس وتهدئ النبضات المضطربة للقلب ، وهو أمر مرغوب فيه إلى حد بعيد ، إذ يجعل النعاس يدب في أجفان الطفل ، ويجعل الراقصات ، مع بقائهن أيقاظا ، يرقصن على المزمار بمعونة الآلهة التي يقدمن إليها قرابين مقبولة ، ويبعث فيهن حالة ذهنية متزنة تحل محل التشنجات".[1]

ولقد أنبأنا أرسطو كسينوس Aristoxenus ، تلميذ أرسطو ، أن استخدام طريقة "التطهير" قد ظهر في الأصل لدى الفيثاغوريين . ولكن الواقع أن عادة استخدام الموسيقى في علاج المختلين عقليا ليست يونانية الأصل ، وإنما اتبعت في الصين ومصر قبل أن يستخدمها الكهنة اليونانيون . وأغلب الظن أن أرسطو قد وسع هذه النظرية بعد أن لاحظ ما لبعض أنواع الموسيقى من تأثير في إحداث حالة نفسية أو نشوة دينية أو "أحوال" كما كان يسميها اليونانيون ، "وهو أمر نادرا ما يشاهد في هذا البلد ، ولكن مقره الأصلي في الشرق "ولقد كان أولئك الذين يمرون بنوبات من الاختلال العقلي يعدون "مجذوبين" بالآلهة ، فكان الكهنة يتولون معالجتهم . وكان الدواء من نفس نوع الداء ، بمعنى أن أساسه و تقديم موسيقى متشنجة لعلاج العقول المتشنجة . فالحركة الإيقاعية للنغم الموسيقى القلق العنيف ، يمكن أن تؤثر في سامعها المعتل على نحو يكفل إعادة التوازن له . وفي الأدب

="ذلك لأن المشاعر من أمثال الشفقة الخوف ، أو الحماسة أيضا ، توجد بقوة شديدة في بعض النفوس ، ولها في كل النفوس تأثير يتفاوت قوة أو ضعفا . وبعض الناس يغيبون في حالة تشنج ديني ، فإذا استخدم هؤلاء من الألحان المقدسة ما يثير النفوس إلى حالة الوجد الصوفي ، فإنهم يبرأون وكأنهم وجدوا التطهر والشفاء ، ولابد لمن يتأثرون بالشفقة أو الخوف وبكل طبيعة عاطفية ، من أن يمروا بتجربة مماثلة ، وكذلك الحال لدى كل من يتعرض لهذه الانفعالات ، هؤلاء جميعا يتطهرون وتنشرح نفوسهم وتطرب.

[1] الكتاب السابع ، ٧٩٠ - ٧٩١.

اليونانى إشارات إلى حالات كان كهنة باخوس يجمعون فيها النساء ذوات العقول المختلة المضطربة ، ويقتادونهن إلى المعبد للعلاج ، وهناك يعزف الكهنة موسيقى المزامير الصاخبة التى تدفع النساء إلى الرقص . وكلما ازدادت الموسيقى عنفا ازداد الرقص تشنجا . وعندما تخور قوى النساء يسقطن على الأرض فى غيبوبة . وعندما يستيقظن تكون حالات الاختلال العقلى قد زالت ، وتشفى النساء شفاء مؤقتا أو نهائيا.[1]

كذلك ردد أرسطو آراء أفلاطون بشأن الطابع الأخلاقى للموسيقى ، فقد كتب فى "السياسة" يقول : "إن الألحان الخالصة هى بدورها محاكاة للخلق ، ذلك لأن المقامات الموسيقية تختلف تماما الواحد عن الآخر ، كما أن تأثيرها فى سامعيها يختلف . فبعضها يجعل الناس فى حزن وهم ، كالمقام المسمى بالليدى المختلط ، وبعضها الآخر يضعف الذهن ، كالمقامات الرقيقة الناعمة ، وغيرها يحدث مزاجا معتدلا مستقرا ، وهو التأثير الذى يبدو أن المقام "الدورى" يتميز به ، أما الفريجى فيوحى بالحماسة ... ومثل هذه المبادئ تنطبق على الإيقاعات : فبعضها له صفة السكون . وغيرها له صفة الحركة ، ومن هذه الأخيرة ما يبعث حركة سوقية ، ومنها ما يبعث حركة نبيلة ... فللموسيقى القدرة على تكوين الشخصية ، ومن هنا كان من الواجب إدخالها فى تعليم الصغار ... ويبدو أن فينا نوعا من التعاطف مع المقامات والإيقاعات الموسيقية ، وهذا ما حدا ببعض الفلاسفة إلى القول إن النفس توافق، وغيرهم إلى القول بأنها تتصف بالتوافق [2]"

---

(1) كانت أناشيد النصر (Paeans) فى الأصل تعاويذ ضد المرض والموت . وكان كلمة paena تعنى "الشافى" وقد كانت فى الأصل رقصة علاجية ، ثم تحولت إلى رقصة تكريم لإله الشفاء ، أبولو.

"بالأناشيد الأغانى المقدسة التى تطرب الآذان برقتها ، يبتهل شباب الإغريق إلى الآلهة يوما بطوله ، ويسمع منهم أبولو أنشودة الشفاء البديعة ، وتشنف أذنه الأصوات الساحرة . (بلوتارك ، فى الموسيقى ، ٤٢) . وقد روى هوميروس فى الإلياذة أن هذه الأنشودة كانت تستخدم فى إبعاد الطاعون . فعندما وقعت إسبرطة فريسة للطاعون بعد عدة قرون استدعى الحكام الموسيقى الكريتى ثاليتاس Thaletas لتأليف أناشيد الشفاء التى تساعد على التخلص من الطاعون.

ملاحظة للمراجع : يلاحظ قوة الشبه بين هذه الطريقة اليونانية فى العلاج بالموسيقى ، وبين ظاهرة "الزار" المصرية المعروفة.

(2) الكتاب الثامن الفصل الخامس ١٣٤٠ ب.

غير أن أرسطو اختلف مع أفلاطون فى استبعاد هـذا الأخـير للمزامير . فكتب يقول : "إن سقراط "الجمهورية" مخطيء فى اقتصاره على الاحتفاظ بالمقام الفريجي مع الدوري ، لاسيما وهو يرفض استخدام الناى . ذلك لأن الفريجي بالسبة إلى المقامات الأخرى بمثابة الناى بالنسبة إلى الآلات الموسيقية الأخرى كليهما عاطفى مثير . وهذا أمر يثبته الشعر ، إذ أن الناى أقدر الآلات على التعبير عن الثورة التى تتمثل فى رقصات باخوس ، وغيرها من الانفعالات المماثلة ، كما أن المقام الفريجى هو أصلح المقامات الموسيقية للتعبير عنها.[1]

وأضاف أرسطو ، مواصلا بحثه للمقامات الموسيقية : "إن الناس جميعا متفقون على أن الموسيقى "الدورية" أكثر الأنواع جدية ورجولة . ولما كنا نقول بوجوب تجنب التطرف واتباع الوسط ، ولما كان المقام الدورى وسطا بين المقامات الأخرى ، فمن الواضح أن شبابنا يجب أن يعلموا الموسيقى الدورية.[2] " وعلى هذا النحو صاغ أرسطو مذهبا أخلاقيا مبنيا على فكرة الوسط العدل.

وقد وجدت النصيحة الحكيمة التى وجهها أفلاطون إلى حراس الدولة بشأن التعليم الموسيقى فى "الجمهورية" وجدت هذه النصيحة طريقها إلى كتاب "السياسة" لأرسطو ، ولكن بصورة معدلة إلى حد ما فقد أكد أرسطو منذ البداية أن أولئك الذين يحكمون على الموسيقى ينبغى أولا أن يكونوا عازفين أو مغنين لهم حظ غير قليل من الدراية . فليس فى وسع أحد أن يفهم الموسيقى أولا ، ثم يقدرها ثانيا لكى يصدر حكما معقولا على قيمتها ، إلا من توافرت لديه معرفة بمختلف الأساليب والإيقاعات والألحان ، وقدرة على التذوق الفنى للموسيقى التى تعزف . وعلى ذلك فلابد من تثقيف الشاب الأثينى موسيقيا إذ شاء أن يصبح مواطنا مستنيرا لكن ما مقدار التعليم الموسيقى الذى يتعين على الشاب أن يتلقاه؟ فى هذه الحالة أيضا حدد أرسطو المطلوب على أساس فكرة الوسط العدل : "إن. دارسى الموسيقى يبلعون القدر المطلوب إذا ما توقفوا فى تعليمهم قبل المرحلة التى

---

[1] المرحم نفسه الفصل السابع ١٣٤٣ ب

[2] الموضم نفسه

بمكنهم فيها إجادة فنون العزف التي تمارس في مسابقات المحترفين . ولم يسعوا الى اكتساب تلك المهارات العجيبة في العزف . التي نشيع اليوم في هذه المسابقات ومنها انتقلت إلى ميدان التعليم"[1] فعندما يكون الطالب قد اكتسب معرفة معقولة بالموسيقى وأصبح قادرا على عزف الآلات . ينبغي أن يقال له ان الإقبال المفرط على الموسيقى لأجل الترويح عن النفس قد يؤدى إلى الابتذال . ولكن من الممكن أن نفى بشروط الوسط العدل إذا " مارس الشبان ذلك النوع الذى حددناه من الموسيقى ، على ألا يتجاوزا الحد الذى يمكنهم فيه أن يشعروا بالطرب للألحان والإيقاعات الرفيعة ، وليس فقط لذلك النوع الشائع من الموسيقى ، الذى يطرب له كل عبد أو طفل ، وربما بعض الحيوانات"[2]. فما هى الآلات التى تستخدم في تعليم الشباب ؟ "إن الناى أو أية آلة أخرى تقتضى مهارة فائقة ، كالليرا ، ينبغي ألا يسمح بها في التعليم ... وفضلا عن ذلك فليس الناى بالآلة التى تعبر عن الصفات الأخلاقية ، وإنما هو مثير أكثر مما ينبغي . والوقت المناسب لاستخدامه هو ذلك الذى لا يكون العزف فيه هادفا إلى التعليم . وإنما إلى التخفيف من الانفعالات . وثمة اعتراض آخر هو أن حيلولة الناى دون استخدام الصوت البشرى يقلل من قيمته التعليمية . "[3]"وهكذا فإننا نرفض آلات المحترفين والأسلوب الاحترافى فى تعليم الموسيقى (وأنا أعنى بالاحترافي ما يتبع فى المسابقات) . إذ أن العازف لا يمارس فنه في هذه الحالة من أجل العلو بنفسه . وإنما لكى يبعث فى نفوس سامعيه لذة من نوع مبتذل ، ولهذا السبب لم يكن أداء هذه الموسيقى من مهام الأحرار ، وإنما هو عمل عازف أجير ، والنتيجة هى أن يكون العازفون مبتذلين ، إذ أن الغاية التى يستهدفونها سيئة ، كما أن ابتذال المتفرج يؤدى إلى هبوط مستوى

[1] المرجع نفسه ١٣٤١ أ

[2] الموضع نفسه.

[3] الموضع نفسه

الموسيقى. و بالتالي مستوى العازفين : فهم يتطلعون إليه . وهو يجعلهم على ما هم عليه . ويتحكم حتى في تشكيل أحسامهم بالحركات التي يتوقع منهم القيام بها."[1]

وعندما وبخ فيليب المقدوني ابنه الإسكندر قائلا: "ألا تخجل من براعتك هذه في اللعب بالأوتار ؟ " كان في الواقع يعبر عن فلسفة الموسيقى التي حاول أرسطو، بوصفه أستاذا للإسكندر في صباه ، أن يبثها في نفس تلميذه . وقد روى بلوتارك هذه القصة مشيرا إلى أنتيستينيس [2] Antisthenes الكلبي الذي قال: " عندما سمع أن إسمنياس Ismenias عازف بارع على المزمار ، قال : ولكنه إنسان حقير ، وإلا لما كان عازفا بارعا إلى هذا الحد " وهكذا قال فيليب ذات مرة لابنه الذي كانت أنامله تعزف على الأوتار عزفا ساحرا بارعا بعد أن تدور كئوس الخمر : "ألا تخجل من براعتك هذه في اللعب بالأوتار؟" - فحسب الملك ، بلا شك . أن يكون لديه من الفراغ ما يتيح له سماع الآخرين وهم يعزفون ، وهو قطعا يبدى تنازلا كبيرا لربات النغم لو كان مجرد متفرج على مثل هذه المسابقات.[3]

كذلك كان قلق أرسطو على حالة الموسيقى في عصره يرجع إلى أصل أفلاطوني . ففي محاورة "بروتا جوراس" أشار أفلاطون إلى مرحلة في الموسيقى اليونانية بدأت ملامحها تتحدد في القرن السابق له ، وأخذت تكتسب شهرة واسعة بين الجماهير في جيله ، فقد كان الموسيقيون المحترفون الذين يعزفون في المسابقات ، في نظر أفلاطون ، علامات على تدهور بطيء . ولكنه مؤكد . للحضارة اليونانية . وقد اعترض أفلاطون على الاهتمام بالتعبير الذاتي ، والقوالب الحرة ، والألحان المنمقة ، والبدع الإيقاعية ، والألحان الكروماتيه "Chromatic " وقد ظهر الموسيقار المحترف في اليونان خلال القرن الخامس ، وذلك في أشخاص

---

[1] المرجع نفسه ، ١٣٤١ ب.

[2] كان أنتيستينيس (٤٤٤ - ٣٦٥ ق. م.) تلميذ سقراط ومؤسس المدرسة الكلبية في الفلسفة ، يرى أن الموسيقى مضيعة للوقت لا ضرورة لها ولا جدوى منها وكان الكلبيون يرون أن "الموسيقيين البارعين" كثيرا ما تكون نفوسهم نشازا و بالتالي فهم منحرفون عن الحقيقة

[3] "سير بلوتارك Plutarch,s Lives" المجلد الثالث . ص ٥ (ترجمها برنادوت بران Bernadotte parrin) الناشر W. Heinemann لندن ١٩١٥

تيموتيوس Timotheus ويوريبيدس Euripides (٤٨٠ - ٤٠٦ ق. م.) وفرونيس Phrynis (القرن الخامس ق. م.). وهو مجدد ثالث "مزج الهكسامتر Hexameter بالشعر الغنائي الحر، وجعل صوت الليرا يشبه صوت البوق" كان ذلك عصرا يغير فيه الموسيقيون الأساليب والآلات حسب أهوائهم. فيجربون إيقاعات وأساليب جديدة في العزف لزيادة القدرة التعبيرية للموسيقى. كما كان عهدا اتصف بالذاتية إلى حد دفع أفلاطون وأرسطو إلى التحسر على التراث اليوناني الذي كان بسبيل الاندثار في المجال الفني.

وقد دعم بلوتارك آراء أفلاطون وأرسطو. إذ أشار إلى أنه. قبل أيام فرونيس Phrynis والاتجاه الذاتي "لم يكن يسمح للموسيقيين، ما يسمح لهم الآن بإدخال تعديلات على اللحن أو الإيقاع كما يشاءون. وإنما كان عليهم أن يلتزموا، دون تغيير، الأناشيد الشائعة بينهم، حسب الارتفاع الصوتي والوزن الإيقاعي المناسب"[1] كذلك قدم بلوتارك تأييدا آخر لرأيه القائل إن تجديدات تيموثيوس وفرونيس. عند نهاية القرن الخامس وأوائل القرن الرابع ق. م. قضت على البساطة الوقور التي كانت تتميز بها الموسيقى القديمة، فاقتبس من الروايات الهزلية لفركراتيس Pherekrates وأرستوفان نصوصا، منها فقرة لرواية هزلية لفركراتيس صورت فيها الموسيقى على أنها شخصية نسائية مثخنة بالجراح، تشكو أمام العدالة من أن:

"فرونيس قد شوه صورتي،
كما تفعل عاصفة عاتية ودوامة ثائرة
واستخلص بحيلة شيطانية
اثني عشر توافقا صوتيا من أوتاري الخمسة البسيطة.
ولكن ياسيدتي الغالية، أتودين أن تعرفي الحقيقة،
عمن سبب لي أقسى الجرح، وألحق بي أفظع الآلام؟

---

(١) في الموسيقى On Music، ص ١٧ (ترجمة ج. هـ. برومبي J. H. Bromby الناشر Chiswick لندن ١٨٢٢

إنه تيموثيوس الذى طردنى من الأرض كلها
لقد كان هو ألد أعدائى :
ففى وسعكم أن تروا آثار قسوته الوحشية
عالقة بى : إذ كنت أتجول ذات مرة وحيدة ،
فقابلنى فى طريقى المنعزل ،
وهاجمنى بقسوة ، فخارت قواى وانهارت شجاعتى ،
وقيدنى بأوتاره الاثنى عشر ، فظللت أسيره بلا حراك.[1] "

ثم اقتبس بلوتارك نصا من أرستوفان ، الذى هاجم أوربيبيدس ومن ينادون بآراء مماثلة لآرائه ، على أساس أنهم أصحاب فلسفة منحلة فى الفن ، ترجع جذورها إلى الحرية الفوضوية السائدة فى عصر بركليس . "وقد ورد ذكر فليو كسينوس عند أرستوفان ، الشاعر الهزلى ،الذى تعرف منه أنه كان أول من أدخل الأغانى فى المجموعات السيكلية Cyclian . وقد صور الموسيقى على أنها تقدم شكواها على النحو الآتى :

"لقد دفعنى ، رغما عنى ، إلى أن أبدو
فى صورة السكير وسيمائه.
وجعلنى أنطق أصواتا غريبة فاجرة ،
لا يعرفها السلم المتوافق ، وإنما تتجاوز حدوده بكثير ،
وليس لها من هدف واحد مفيد ،
بل تخالف جميع قواعد الانسجام.
وهكذا أخضعنى لإرادته ،
وهاجمنى ، وشوهنى ، وحملنى كل الشرور ،
أما أنا ، فقد ضعفت مقاومتى ، واضطررت إلى الرضوخ ،
كما يميل الغصن اللين فى كل اتجاه. [2]"

---

(1) المرجع نفسه ، ص ٧٧.

(2) المرجع نفسه ، ص ٧٧ وما بعدها .

أما آراء أرسطو في الانسجام وعلم الصوت فكان يدين بها للفيثاغوريين . ذلك لأن الفيثاغوريين كانوا يرون أنه كلما كانت النسبة بين الجزءين اللذين ينقسم إليهما وتر متذبذب أبسط ، كان توافق الصوتين أكمل . وقد علق أرسطو على ذلك قائلا : إن هذا المبدأ يستخدمه الصناع بدورهم في صنعهم للمزامير . "ففي المزمار يصلون على توافق بين القرار الجواب (الأوكتاف) عن طريق مضاعفة الطول. وهذه هي الطريقة التي يلجأ إليها صناع الناي. وبالمثل يحصلون على الصوت الخامس بواسطة طول نسبته ٣ إلى ٢ ... وعلى الصوت الرابع بطول نسبته ٣ إلى ٤ "[١] كذلك لاحظ أرسطو أن الصوت الأحد يسبب صدمات أكثر في الهواء ، لأن حركته أسرع [٢] ولما كان أرسطو يتفق مع الفيثاغوريين وأفلاطون على أن التناسب انتظام ، وأنه يؤدي بطبيعته إلى إمتاعنا ، فقد استنتج من ذلك "أننا نستمتع بمختلف أنواع الأغاني نظرا إلى ما فيها من طابع أخلاقي ، أما الإيقاع فنستمتع به لأن له ترتيبا عدديا واضحا ومنظما ، ولأننا ننساق معه بطريقة منظمة . ذلك لأن الحركة المنظمة بطبيعتها أقرب إلينا من الحركة المفتقرة إلى النظام ، بحيث أن مثل هذا الإيقاع أكثر اتفاقا مع الطبيعة"[٣]

ولقد كان أرسطو يعتقد ، مثل أفلاطون ، بأن الغاية القصوى للموسيقى ينبغي أن تكون خيرالإنسان والمجتمع . ولكن على حين أن أفلاطون كان يعتقد بأن على الموسيقى أن تحاكي الطبيعة محاكاة أمينة ، فإن أرسطو قد استقل عن أستاذه في القول إن وظيفة الموسيقى ليست محاكاة الطبيعة ، وإنما إعادة خلق عالم الأصوات الطبيعية في أنغام موسيقية ذات طابع مثالي .وكان أرسطو يرى أن مؤلف الموسيقى أقدر من أي فنان خلاق آخر على التعبير عن انفعالات الإنسان وسلوكه . لأن القدرة التعبيرية للأنغام أعظم منها لدى الألوان . والموسيقى فن يسمو

---

[١] الاشكالات Problems ، ١٩، ٢٣، ٩١٩ ب.

[٢] المرجع نفسه ، ١٩، ٣٥، ٩٢٠ ب.

[٣] المرجع نفسه ، ١٩، ٣٨، ٩٢٠ ب.

على الرسم بفضل طبيعتها الزمنية [1] . وهكذا انتهى أرسطو إلى القول بأن الموسيقى لا تقتصر على تصوير المظهر الخارجي للشعور والسلوك الإنساني ، وإنما تمثل الدلالة الباطنة والحياة الانفعالية لأحوال الإنسان وأفعاله على نحو يفوق تمثيل أى فن آخر لها.

القسم الرابع - أرسطو كسينوس والفيثاغوريون :

كان أفلاطون يؤمن بأن للموسيقى القدرة على تشكيل الشخصية . وكان يرى أن الموسيقى الرديئة يمكن أن تبعث في النفس أحوالا فاسدة تساعد على تكوين شخصية شريرة ، لذلك أكد ضرورة تعليم حراس الدولة تعليما موسيقيا سليما ، حتى يمكنهم أن يكشفوا ويستبعدوا الموسيقى التى وضعت لنص غير ملائم لها ، أو الموسيقى التى تحاول محاكاة أصوات غريبة عن طبيعتها ، وهو أمر لا يمكن أن ينجم عنه إلا تقليد فج للظواهر الفعلية فحسب . وقد حرص أفلاطون قبل كل شيء على تنبيه الكبار إلى أنهم ينبغى أن يبدوا الاحتقار الكامل للموسيقى التى تهدف إلى إظهار البراعة الفنية فى العزف على الآلات فقط ، وتكون فى الوقت ذاته بعيدة عن معنى الألفاظ . ولم يكن أفلاطون يثق كثيرا فى قدرة المواطن العادى على تمييز الموسيقى الجيدة من الرديئة ، أو فى إمكان الوثوق من الجماهير فى المسائل المتعلقة بالذوق الموسيقى . لذلك ينبغى أن يتلقى حراس الدولة تعليما موسيقيا أفضل من تعليم عامة الناس لا فى العزف البارع على الآلات ، وإنما فى فهم طبيعة الموسيقى ، وتأثيرها فى سلوك ، إذ أن الكبار هم الذين تقع على عاتقهم تلك المهمة الدقيقة ، مهمة الاختيار بين الموسيقى الجيدة والرديئة.

أما أرسطو فكان فى معظم الأحوال مرددا لنظريات أفلاطون فى الموسيقى وقد اهتم ، مثل أفلاطون ، بالجوانب العددية للأصوات الموسيقية . وكانت الأفكار التى قدمها عن التركيب النغمى وعلم الأصوات أكثر تقدما من أفكار أى يونانى آخر باستثناء تلميذه أرسطو كسينوس Aristoxenus .

---

[1] المرجع نفسه ، ١٦، ٣٧، ١٤، ٩ ب.

ولقد تجنب أرسطوكسينوس (الذى ولد فى حوالى ٣٥٤ ق . م .) المشكلات الأخلاقية والتفسيرات الرياضية الخالصة للموسيقى التى تمسك بها كل من أفلاطون و أرسطو . وكان يعتقد أن الحس والعقل ، أى القدرة على السماع والقدرة على التمييز ، لابد أن تتيح للمرء أن يحكم بنفسه على الموسيقى بأنها جيدة أو رديئة . صحيح أنه وافق على أن لبعض الأساليب الموسيقية ،أوجه شبه مع حالات أخلاقية معينة[1] ولكن هذا التشابه ينبغى ألا يفهم حرفيا أو يبالغ فيه.

ولم يكن أرسطوكسينوس بدوره شديد الحماسة للتجديدات الموسيقية فى عصره فقد شكا من أن كثيرا من الأعمال الموسيقية الجديدة قد فقدت جديتها وبساطتها . وزادت الزخارف الصوتية حتى لم يعد من الممكن تمييز اللحن الأصلى وكانت المقامات تتغير بسرعة زائدة وتفتقر إلى الترابط والاتصال . أما الموسيقى المصاحبة فكانت تسير فى طريقها الخاص، وكثيرا ما كانت صاخبة مليئة بالضجيج . ومن هنا فإنه وصف كثيرا من الأعمال الموسيقية الجديدة بالانحلال ، كما فعل أفلاطون وأرسطو من قبله.

ولقد ميز أفلاطون ، فى الكتاب السابع من "الجمهورية" بين "النظرة العملية" الخالصة إلى الموسيقى كما تتمثل لدى هؤلاء الأفاضل الذين يداعبون الأوتار ويعذبونها ويشدونها إلى مفاتيحها ، والذين ينصب اهتمامهم على ضربات الريشة ، وسورات الأوتار وهدوئها وإقدامها ، وبين النظرة العلمية لدى الفيثاغوريين الذين "بحثوا فى العلاقة القائمة بين هذه التوافقات المسموعة . وانتقد الأولين

---

(1) اختلف تلميذ آخر لأرسطو ، هو ثيوفراسطس Theophrastus الذى خلف أرسطو فى التدريس باللوقيوم (الليسيه) Lyceum ، مع أستاذه حول النتائج الأخلاقية للموسيقى . فقد سار أرسطو على نهج أفلاطون فى الربط بين الأساليب الموسيقية اليونانية وبين الشخصية الأخلاقية الكاملة . أما ثيوفراسطس فقد ربط بين هذه الأساليب وبين الانفعالات وحدها . ولقد عزا ثيوفراسطس أصل الموسيقى وطبيعتها إلى التعبير الانفعالى عن الحزن واللذة والحماسة . "فلما كان الحب ينطوى على كل أسباب الموسيقى - أى الحزن واللذة والحماسة .. فلابد أنه يزيدنا ، أكثر من أى انفعال آخر ، ميلا إلى الشعر والغناء "..

' ندوات بلوتارك Plutarch's Symposiacs" . الكتاب الأول . المسألة الخامسة ، ٢ المجلد الثالث ص ٢١٨- ٢١٩ . الناشر Little Brown and Co. بوسطن ١٨٩٨.

لانهم "أحصعوا عقولهم لآذانهم" وبذلك جعلوا أنفسهم "مثارا للسخرية" ولكنه انتقد الفيثاغوريين بدورهم ، لأنهم "اكتفوا بقياس الأنغام والتوافقات التى تميزها الأذن واحدا مقابل الآخر فأجهدوا بذلك أنفسهم دون جدوى" وكان الأجدر بهم ، فى رأيه أن "يعكفوا على بحث المشكلات ، بقصد معرفة الأرقام المتوافقة والأرقام غير المتوافقة ، وسبب هذا الاختلاف بينهما[1]"

كذلك انتقد أرسطو كسينوس آراء الفيثاغوريين ، على أساس أن الرياضيات وحدها لا يمكنها أن تفسر الطبيعة الحقيقة للخلق أو التذوق الموسيقى . كما انتقد أبحاث العمليين أو التجريبيين الذين كانوا يهتمون بالأنغام الموسيقية المفردة أكثر مما كانوا يهتمون بالعلاقة اللحنية بين نغمة وأخرى[2] وقد رفض أرسطو كسينوس الاعتماد على الأذن وحدها فى تحديد الطابع الجمالى للعمل الموسيقى . كما رفض الرأى القائل بأن الأحكام الجمالية فى الموسيقى هى أساسا عملية عقلية ، فروى أن بعض السابقين عليه ، "أقحموا الاستدلال العقلى الذى ينتمى إلى مجال غير مجال الموسيقى ، ورفضوا أن يعترفوا بالحواس لأنها أدوات مصطنعة تفتقر إلى الدقة العقلية ، فأكدوا أن حدة الصوت وانخفاضه يرجع إلى نسب معينة ، واختلاف نسبى فى مقدار التردد (الذبذبة) - وهى نظرية خارجة تماما عن الموضوع ، تتعارض كل التعارض مع الظواهر . على حين أن غير هؤلاء ، ممن استغنوا عن العقل والبرهان قد اقتصروا على عبارات قطعية منعزلة ، فلم ينجحوا بدورهم فى تعداد الظواهر الخالصة أما منهجنا فيرتكز آخر الأمر على ملكتى السمع والتعقل معا . فالأولى نحكم على مقدار المسافات ، وبالثانية نتأمل وظيفة الأنغام . وعلى ذلك فمن الواجب أن نعود أنفسنا التمييز الدقيق بين الجزئيات ذلك لأن إرهاف الإدراك الحسى أساسى لدراس العلم الموسيقى والمعرفة الموسيقية تقتضى معرفة

[1] تيودور م جرين "الفنون وفن النقد " Theodore M Green" The Arts and the Art of Criticism ص ١٨ ، ١٩ ، الناشر مطبعة جامعة برنستون ، ١٩٤٧ ، of criticism

[2] ... إقليدس حوالى ٣٠٠ ق م الرياضى الفيثاغورى الشهير . بحثه فى الانسجام الهارمونى فى ... عهد استقامة فى سنة الاسكندرية العلمية

عنصر متغير وثابت في آن واحد .. وهذا ينطبق دون قيد او شرط على كل فروع الموسيقى "[1]

وقد كتب "هنري س ماكران" في مقدمته لكتاب "الهارمونيات لأرسطو كسينوس " يقول : "كانت حدود العلم الموسيقى قد أسيء فهمها تماما طوال الوقت السابق على ظهور أرسطو كسينوس في الميدان . صحيح أنه كانت توجد مدرسة مزدهرة للفن الموسيقى ، وكان هناك تفضيل واع لهذا الأسلوب في التأليف على ذاك ، ولهذه الطريقة في الأداء على تلك ، ولهذا التركيب للآلات على ذاك وكانت العادات التي تكونت نتيجة لهذه التفضيلات تنقل بالتعليم . وتيسيرا لهذا التعليم ، ومساعدة على الحفظ ، كان يلجأ إلى الرسوم والتعميمات السطحية . أما المبادئ لذاتها فلم يكن الفنان ، الذي كان تجريبيا عمليا ، يعبأ بها على الإطلاق وفي مقابل هؤلاء التجريبيين كانت هناك مدرسة من الرياضيين والطبيعيين ، يزعمون أنهم دارسون للموسيقى ، ويعدون فيثاغورس أستاذا لهم ، كانوا يشغلون أنفسهم بإرجاع الأصوات إلى ذبذبات هوائية ، وبمعرفة العلاقات العددية التي تحل عند العقل الرياضي محل التمييزات الحسية بين الصوت الحاد والمنخفض . هذه المدرسة كانت علمية بالمعنى الصحيح ، وقد أثبتت الكشوف الحديثة صحة فروضها ودقة حساباتها . ومع ذلك لم يكن العلم الموسيقى ظهر لديها بعد . ذلك لأنه إذا كان الفنانون موسيقيين بلا علم ، فقد كان الطبيعيون والرياضيون علماء بلا موسيقى فتحت محهر تحليلاتهم تتساوى كل التفضيلات الموسيقية . ويضحى بكل قيمة موسيقية . وترتد الأصوات والألحان الرفيعة الجميلة . شأنها شأن القبيحة المنحطة . الى علاقات عددية وعلاقات بين العلاقات . يكون لكل منها من القيمة الزائدة أو الناقصة ما لأية واحدة أخرى ولقد اهتم الفيثاغوريون بإيضاح السوابق الفيزيائية والرياضة للأصوات بوجه عام . الى حد أنهم لم يدركوا أن لب الأصوات الموسيقية انما يكون في علاقتها الديناميكية بعضها ببعض وهكذا لم تتكون لديهم الفكرة

(1) "الهارمونات لأرسطوكسينوس "The Harmonics of Aristoxenus" ص ١٨٨ ١١٩٠ نشره وترجمه هنري س . ماكران Henry S. Macran (اكسفورد ، مطبعة كلارندن لندن ٢ ٩

الصورية الصحيحة عن الموسيقى . وهى الفكرة التى كانت ماثلة دائما أمام ذهن أرسطو كسينوس وأعنى بها فكرة نسق الأصوات أو الكل العضوى الذى تكونه . والذى يكون وجود كل جزء فيه مرهونا تماما بما يفعله ، ولا يمكن فيه للصوت أن يكون جزءا منه لمجرد أن هناك مكانا له ، وإنما لابد أن تكون له وظيفة يستطيع القيام بها.[1]

وربما كان أرسطو كسينوس أول المفكرين الموسيقيين الإنسانيين فى الحضارة الغربية . فقد اتخذت فلسفته الموسيقية من الإنسان حكما وحيدا لما هو خير وما هو شر فى الموسيقى . وكان يقدر تماما الدور الذى قام به التجريبيون والفيثاغوريون فى أبحاثهم للتركيب الفيزيانى والرياضى للأنغام . ولكنه كان يرى أن الأنغام المفردة لا تكون بذاتها موسيقى ، وأن معرفة العناصر العددية لأنغام معينة لا يؤدى بالضرورة إلى زيادة قيمة الموقف الجمالى الموسيقى . فمعرفة "الهارمونيات" شرط ضرورى للفهم ، ولكن أرسطو كسينوس كان يعتقد أن التقدير الصحيح للموسيقى يتجاوز نطاق فهم فيزياء الصوت ونظرياته العلمية ، ولابد أن يبلغ أوجه فى الشعور العاطفى.

وبالكلام عن أرسطو كسينوس نقترب ، تاريخيا ، من نهاية الحضارة الأثينية والخلق الموسيقى اليونانى . وفى عصره ثبتت دعائم موسيقى الآلات الخالصة ، وصمدت بعد استحداثها أمام صيحات الفلاسفة ، كما طرأ تغيير هائل على دور المجموعة الغنائية (الكورس) فى التراجيديا اليونانية فقد كانت التراجيديا اليونانية عملا موسيقيا دراميا يستخدم الغناء والكلام معا . وكانت المجموعة تغنى أو تنشد طوال المسرحية ، موضحة الأحداث الجارية ، وكثيرا ما كانت تثير حالة انفعالية تمهد لحدوث كارثة أو بلوغ ذروة . كذلك كانت هناك أغان لأصوات منفردة مشتبكة فى نسيج الرواية ، وكانت هذه الأغانى تضفى تنوعا على الاطراد النغمى للدراما . وفى

---

(1) ص ٨٧ ٨٩

حوالى عصر أرسطو كسيوس ، أخذ الغناء الإيقاعى السلبى للمجموعة يتصاءل . إذ أن أفراد المجموعة كانوا يعطون أدوارا إيجابية فى التراحيديا.

إن معرفتنا بالموسيقى اليونانية التى كانت توجد فعلا فى أيام أفلاطون وأرسطو وأرسطو كسينوس هى معرفة شحيحة مبنية على التخمين . وكثير من الكشوف الأثرية الموسيقية التى كان يظن أولا أنها يونانية ، تبين فيما بعد أن لها أصلا متأخرا . ومعظم الألحان الأصلية التى نعرفها لا توجد منها إلا أجزاء فحسب . وأهم هذه الألحان هى "أنشودتان دلفيتان لأبولو Hymns to " Two Delphic Apollo ، وهما لحنان كشفا فى ألواح مرمرية فى خرائط دار الخزانة الأثينية فى دلفى . وأولاهما ترجع إلى حوالى عام ١٣٨ ق . م . وتعد ممثلة حقيقة للموسيقى اليونانية . ولدينا أيضا فقرة من رواية " أورست Orestes " لأوريبيدس ، يعتقد أنها أقدم قطعة موسيقية يونانية نعرفها . غير أن مراجعنا الأصلية للمعلومات التاريخية والنظرية هى كتابات الفلاسفة والمؤلفين النظريين اليونانيين . فمن هذه الكتابات جاءتنا أفكار عن موسيقى هذه الفترة تزيد على ما جاءنا من النماذج الباقية من هذه الموسيقى ، وهى نماذج قليلة ناقصة على أحسن الفروض . وأغلب الظن أن جزءا كبيرا من هذه الموسيقى لم يسجل ، على الرغم من أن اليونانيين الأولين كان لديهم نظام للتدوين الموسيقى . ونظرا ، على الرغم من أن اليونانيين الأولين كان لديهم نظام للتدوين الموسيقى . ونظرا إلى أن جزءا كبيرا من هذه الموسيقى كان يتداول شفويا ، وكذلك لأن القصائد والأغانى كانت تؤلف أحيانا لمناسبة خاصة ثم تطرح جانبا ، فلنا أن نستدل من ذلك على أن الجزء الأكبر من الموسيقى اليونانية قد ضاع بتدهور الحضارة اليونانية.

القسم الخامس – العصر اليونانى الرومانى :

كان أبيقور (٣٤٢ – ٢٧٠ ق. م.) . المعاصر لأرسطو كسينوس ، يدعو إلى أسلوب فى الحياة منى على الاعتدال والاتزان . فأرفع الفلسفات تلك التى توجه الإنسان الى موقف عملى من الحياة وفهم لها من شأنهما أن يجعلا حياة الإنسان أهدأ وأسلم . وقد وافق أبيقور على التفسير المادى للطبيعة ، كما ظهر فى الأصل

لدى ديمقريطس . كذلك كان يرى أن الآلهة فى مقارها البعيدة لا تتأثر ببؤس البشر ولا يمكنها ، حتى لو شاءت ، أن تؤثر على أى نحو فى حياة الإنسان . والنفس البشرية مادية ، وهى تشارك الجسم مصيره . ولكن من الغريب أن أبيقور تابع أرسطو كسينوس فى اعتقاده الفيثاغورى بأن النفس "انسجام" للجسم . أما "لوكريتيوس Lucretius " (٩٥ - ٥٢ ق . م .) وهو أفضل دعاة الأبيقورية ، فقد سخر بعد قرنين من الزمان من فكرة تطبيق مصطلحات موسيقية ، كالانسجام ، على تركيب الجسم الإنسانى ووظائفه . فكتب يقول : "لما كانت طبيعة الذهن وطبيعة النفس قد ثبت أنها جزء من الإنسان ، بمعنى ما ، فلتطرحوا اسم الانسجام جانبا ، سواء أكان قد هبط للموسيقيين من قمم الهليكون [*] أم كانوا هم أنفسهم قد استمدوه من مجال آخر ونقلوه إلى ذلك المجال الذى عندئذ فى حاجة إلى اسم مميز . وأيا ما كان الأمر ، فليحتفظ به الموسيقيون لأنفسهم .[1]"

أما فليو ديموس Philodemus ، وهو أبيقورى آخر كان معاصرا للوكريتيوس فقد أضاف إلى ذلك قوله : "إن الموسيقى لا معقولة ، ولا يمكنها أن تؤثر فى النفس ولا فى الانفعالات ، وهى لا تفوق الطبخ من حيث هى فن تعبيرى [2]" وقد شن فليوديموس حملة على الفلاسفة الذين جعلوا للأساليب الموسيقية اليونانية دلالة أخلاقية ، مثل أفلاطون وأرسطو . ورفض أن يصدق أن الموسيقى تحاكى الظواهر الطبيعية أو تعبر عن حالات ذهنية . وهكذا انتهى فليو ديموس إلى أن الفلاسفة والنقاد الذين لا يمكنهم إجادة العزف أو الغناء هم وحدهم الذين يعزون إلى الموسيقى دلالة أخلاقية ، وبذلك "يقعون فريسة حالات من النشوة ويشبهون الأنغام بالظواهر الطبيعية".

---

[*] جبل فى اليونان ، اشتهر فى الادب بأنه مقر ربات الفن ومهبط الوحى (المترجم).

[1] "الفلاسفة الرواقيون والأبيقوريون : فى طبيعة الأشياء The Stoic and Epicurean Philosophers On the Nature of Things الكتاب الثالث ١٣٠ ١٣٥ ص ١١٧ ، ترجمة هـ أ منرو H A.J Munro) الناشر Random House . نيويورك ، ١٩٤٠.

[2] برنارد بوزانكيت : "تاريخ علم الجمال A History of Aesthetic B. Bosanquet ص ١٠ الناشر George Allen and Unwin لندن ١٩٢٢

والواقع أن كتاب لو كريتيوس : "في طبيعة الأشياء" . يطوى على خلاصة الفكر الأبيقورى . وهو يتضمن أيضا نظرية فى أصل الموسيقى الغنائية وموسيقى الآلات . فقد تعلم الإنسان الغناء أولا بمحاكاة الطيور ، ثم اخترع آلات تصاحب غناءه ورقصه في أوقات فراغه . "غير أن تقليد الأصوات الواضحة للطيور بالفم كان شائعا قبل وقت طويل من تمكن الإنسان من الغناء فى أبيات شعرية منغمة منسابة . ومن تشنيف الآذان بغنائه كما أن صفير النسيم خلال ثقوب القصبات كان أول ما علم أهل الريف نفخ المزامير المفرغة . ثم تعلموا بالتدريج كيف يعزفون الأغانى العذبة الحزينة ، التى تنبعث عن المزمار عندما تضغطه أصابع العازفين ، و التى تسمع خلال الأحراش الكثيفة والغابات والمراعى ، وعبر الديار المهجورة للرعاة والبيوت ذات الهدوء السماوى . هذه الأنغام كفيلة بأن تهدئ نفوسهم وتبعث فيها الرضا عندما لا تكون بها حاجة إلى الطعام"[1].

وفى خلال حكم الأباطرة الرومان ، ضم المذهب الأبيقورى بين صفوفه جماعة مستنيرة كانت تعارض البقية الباقية من مذهب تعدد الألوهية الوثنى ، بقدر ما كانت تعارض اللاهوت المسيحى . أما المدرسة الرواقية فى الفلسفة ، التى أسسها زينون (حوالى ٣٥٠ - ٢٥٨ ق. م .) فكانت تمثل جماعة عقلية ظهرت فى العهد الرومانى المتقدم وتسعى إلى إحياء بقايا العقيدة اليونانية ، وقد رفض الرواقيون نظرية المثل عند أفلاطون ، كما رفضوا فكرته فى المعرفة الفطرية ، وذهبوا إلى أن الحس هو المصدر المشترك لكل معرفة بشرية . وكان الشعار الرفيع للفلسفة الرواقية هو الفضيلة من أجل الفضيلة . وأسمى خير هو ذلك الذى يستمد من أداء المرء لواجبه بدافع البحث فحسب . وكانوا يرون أن الحكيم وحده هو الحر ، لأنه تعلم كيف يقهر الميل إلى الكسب المادى وعبودية الشهوات . فالحكيم يستسلم تماما لكل ما قضت به الطبيعة والقدر . والعقل يدفع الحكيم إلى قبول هاتين القوتين ، بوصفهما العاملين اللذين يتحكمان فى كل تفكير وسلوك . وعلى ذلك فالواجب

[1] المرجع المذكور من قبل الكتاب الخامس ١٣٧٩ ١٣٩١ ص ١٩٠.

على الناس جميعا أن يتبعوا الطبيعة ويستسلموا تماما لها وللقدر الذى نخسه لكل انسان . ولما كان انسجام الموسيقى يقتدى بأنموذج الانسجام الطبيعى . فمن الممكن مساعدة الإنسان على أن يحيا وفقا للطبيعة إذا أسمعناه الأساليب والإيقاعات الموسيقية الصحيحة . وفى هذه النقطة كان الرواقيون متفقين مع أفلاطون.

وقد أنبأنا الرواقيان شيشرون (١٠٦ - ٤٣ ق. م .) وسنكا (٤ ق . م . ٦٥ م.) أن الموسيقى قد ازدهرت فى جميع أرجاء العالم الرومانى قرب نهاية القرن الأول وقد اهتم الرومان بالإيقاع اهتماما خاصا ، وهناك من الدلائل ما يشير إلى أنهم استخدموا نوعا بدائيا من "البوليفونية" (تعدد الأصوات) وكان هناك إقبال شديد على اليونانيين الجوالين الذين كانوا يقومون بتمثيل أدوار حركية ، ويغنون ويعزفون على الآلات الموسيقية . وكانت الطبقات العليا من الرومان تشجعهم ، وعامة الناس تعجب بهم كثيرا . ولما كان الرومان ينظرون إلى أنفسهم على أنهم دولة عسكرية عظمى ، فقد توسعوا فى استخدام الآلات النحاسية ، مما يذكرنا بأرسطو كسينوس الذى رأى أن العمق الذى يتميز به النظام الموسيقى اليونانى يضيع فى حضارة يحل فيها الكوليزيوم محل المسرح (*) وتشيع فيها أبواق الجند أكثر مما تشيع مزامير الرعاة.

والمؤلف الشامل الوحيد الذى بقى لنا كاملا من العصر اليونانى الرومانى هو كتاب أريستيدس كونتليانوس Aristides Quintilianus ، الذى عاش فى القرن الثانى الميلادى ، و الذى كان كتابه "فى الموسيقى Concerning Music " تلخيصا وتأييدا للآراء الموسيقية التى كانت تعلم فى أكاديمية أفلاطون ولوقيوم (ليسيه) أرسطو . والواقع أن ما نعرفه بالفعل عن العادات الموسيقية للرومان قليل . كما أن موسيقاهم لم يبق منها شيء. غير أن هناك إشارات متعددة من الهجاء الشعرى الموجه الى الموسيقى وما فيها من ابتذال وإملال فقد شكا "سكا" من أن

(*) يلاحظ ان الكوليزيوم أو الكولوسيوم Colosseum الرومانى كان يستخدم أساسا فى مشاهدة مباريات المتصارعين من الاسرى مع الاسود وغيرها من الحيوانات المفترسة اى ان اغراضه العنيفة هذه كانت على العكس تماما من الاغراض الفنية الرفيعة للمسرح اليونانى (المترجم)

الفرق الموسيقيه والمجموعات الغنائيه قد تضخم حجمها الى حد أنه كثيرا ما يوجد في المسرح من المغنيين والعازفين أكثر مما يوجد من المتفرجين. واصاف شيشرون ان الموسيقى لم تعد تتميز "بالعذوبه الصافية" التى كانت سائده فى الموسيقى القديمة للمسرح الرومانى واستخلص من ذلك نتيجة فلسفية الى حد ما. وهى ان الموسيقى في حالتها الراهنة لا تبعث الا لذة صبيانية. وهي عديمة الجدوى من الناحية العملية. إذ أنها لا تقربنا على أى نحو من السعادة الدائمة [1] وهكذا قال الأخلاقى كلمته فى روما. كما فى اليونان: فشكا من أن الألحان فيها نعومة وطراوة. ومن أن الموسيقى عامة قد أصبحت فنا منحلا.

ولم يسهم الرومانيون بالكثير فى تقدم الموسيقى: فقد اقتبسوا النظريات والأساليب العملية اليونانية. وعدلوها تبعا لطريقتهم الخاصة فى استخدامها وقد أورد "فتروفيوس Vitruvius" وهو مهندس معمارى وأديب رومانى عاش فى عصر يوليوس قيصر وأغسطس. أورد فى كتابه عن العمارة فصلا عن التوافق الموسيقى يتجلى فيه اعتماد الرومان على الموسيقى اليونانية. ففى هذا الفصل يرتفع صوته بالشكوى قائلا "إن التوافق فرع صعب غامض من الآداب الموسيقية. ولا سيما بالنسبة إلى الأشخاص غير العارفين باللغة اليونانية. فلو شئنا أن نشرحه لتعين علينا استخدام ألفاظ يونانية بعضها لا يوجد له مقابل فى اللاتينية. لذلك فإننى سأترجم. على قدر استطاعتى. من مؤلفات أرسطوكسينوس . [2]"

على أن العصر الرومانى. وإن افتقر إلى الأصالة. كان حافلا بالنشاط فى ميدان الموسيقى. فقد كانت الأسر الراقية تدرج الموسيقى ضمن برامج التعليم

---

[1] فى رسالة "الخطابة De Oratore" الفصل الثالث ٥١ و(ترجمة هـ راكام H Rakham) الناشر Heinemann لندن ١٩٤٢. يقول شيشرون:

ذلك لانه لما كان الفن قد بدا من الطبيعة. فمن المؤكد انه يخفق فى اداء رسالته لو لم تكن لديه قدره طبيعيه على التاثير فينا وامتاعنا. ولكن لا يوجد شىء اقرب إلى اذهاننا من الإيقاعات والكلمات. فهى تثير فينا الانفعال والسرور. وتبعث فينا الهدوء والسكينة. وكثيرا ما تودى بنا الى السرور او الى الحزن

[2] فتروفيوس فى العمارة On Architecture الكتاب الخامس الفصل الرابع. المجلد الاول ترجمة فرانك جرينجر Frank Granger. الناشر Heinemann لندن. ١٩٣١.

الثقافى ، مع البلاغة والديالكتيك والهندسة والرياضيات . وكان من مظاهر الروح العصرية أن تتعلم سيدات الطبقة الراقية العزف على القيثار والليرا . وعندما شاعت هاتان الآلتان بين الطبقات الدنيا ، قررت سيدات الطبقة العليا التماس أنواع أخرى من الترفيه الموسيقى حتى يتميزون عن عامة الناس : فاستأجرن الموسيقيين اليونانيين المتجولين ليغنوا ويعزفوا لهن ، وتخلين تماما بمضى الوقت عن عادة تعلم العزف على الآلات الموسيقية . وتطور المنشدون الجوالون إلى طبقة من أساطين العزف الموسيقى ، إذ كان كل منهم يحاول التفوق على الآخرين فى استعراض البراعة الفنية وفى الأداء المثير للإعجاب ، فاشتعلت بينهم المنافسة الرخيصة ، وكان الهتافون المحترفون يستأجرون والمحكمون يرتشون من أجل محاباة مغن على حساب آخر . وأخذت نساء المجتمع الرومانى على عواتقهن مهمة رعاية مصالح الفنانين العباقرة الذين يعيشون تحت رعايتهن ، إذ كان الأغنياء يأتون بالعبيد الموهوبين فى الموسيقى ليعيشوا فى بيوتهم حتى يرفهوا بالغناء وبالعزف من الصباح إلى المساء.

ولقد كان المسرح يكون جانبا هاما من جوانب الحياة الثقافية للرومان ، كما كان عند اليونان . وكما حدث فى أواخر عهد المسرح اليونانى ، فقد تضاءل دور المجموعة الغنائية فى المسرح الرومانى بالتدريج ، لتحل محلها الأصوات المنفردة ، سواء أكانت متحدثة أم مغنية ، وكانت تصاحبها آلة تسمى بالمزمار" tibia". وعلى حين أن الشاعر والموسيقار كانا عند اليونان واحدا ، فإن الشاعر الدرامى والهزلى الرومانى لم يكن يؤلف موسيقاه ، وإنما كان يكلف موسيقيا محترفا بالتلحين الإبداعى . وبينما كانت الموسيقى تلعب فى المسرح اليونانى دورا رئيسيا إذ تحفظ وحدة الأحداث وتزيد من واقعية الموضوع ، فإن الممثل الرومانى كان يستعرض فنه فى مناظر متفرقة كانت تفتقر إلى الاتصال والواقعية فى كثير من الأحيان . وكان دور الموسيقى فى المسرح الرومانى ثانويا ، لا يزيد على ملء الفراغات بين الممثلين ، أو على أحسن الأحوال مساندة أحد الممثلين ، على ألا يصل ذلك أبدا إلى حد التقليل من انتباه الناس إلى إلقائه الفردى.

وقد اتفق كونتليان Quintilian (٣٥ م .) مع معاصره سنكا فى الإعراب عن قلق المثقف الرومانى على موسيقى عصره : "... فالموسيقى التى أود أن أراها تعلم ليست موسيقانا الحديثة ، التى أفسدتها الألحان الحسية التى تشيع فى مسرحنا المخنث . و التى قامت بدور غير قليل فى القضاء على البقية الباقية من خشونتنا وصلابتنا . كلا ، وإنما أشير إلى موسيقى القدماء . التى كانت تستخدم فى الإشادة بذكر الشجعان ، وكان يغنيها الشجعان أنفسهم . إننى لا أقبل شيئا من آلاتكم الهوائية أو الوترية التى لا تليق حتى بصبية وضيعة . وإنما أود أن تعطونى معرفة مبادئ الموسيقى ، التى لها القدرة على إثارة انفعالات البشر أو تهدئتها "[١] ولعل عملا من الأعمال الأدبية القديمة لم يصور تدهور الموسيقية اليونانية بمثل الوضوح الذى صورها به هوراس فى "فن الشعر Ars Poetica " فقد عاصر فى حياته فترة من أهم فترات التاريخ ، إذ أنه عندما ولد (عام ٦٥ ق . م .) لم يكن الصراع بين بومبى وقيصر حول السيطرة على الإمبراطورية الرومانية قد بدأ بعد ، ولكنه عندما بلغ الحادية والعشرين كان النظام القديم قد انهار وحل محله النظام الجديد . وتحولت الجمهورية إلى ملكية ، وبالفعل إن لم يكن بالاسم . وجر هذا التغيير فى السياسة تغيرات فى الفنون . وفى الفقرة الآتية من "فن الشعر " وصف دقيق لحالة الموسيقى فى ظل حكم قيصر :

فى يوم العيد الصاخب ،

حين لم يجد الناس غضاضة . بدء حفلهم وقت الظهيرة ،

انطلقت الموسيقى من عقالها ،

---

(١) الكتاب الأول ، ١٠ ، ٣١- ٣٢ . ترجمة هـ . أ . بطلر H . E. Butler . الناشر Heinemann ، لندن ١٩٢١.

وقد كتب كونتليان ، فى معرض إشادته بطريقة اليونانيين فى استخدام نظامهم الموسيقى يقول "أنه ليبدو بالفعل أن الطبيعة ذاتها قد وهبت الإنسان الموسيقى لتكون عونا له على تخفيف عناء العمل . فحتى النوتى الذى يجدف فى سفينته الضخمة يقبل على عمله مسرورا بفضل الموسيقى . ولا تقتصر وظيفة الموسيقى هذه على الحالات التى تتوحد فيها جهود عدد من الناس بفضل صوت عذب ينشد لهم اللحن ، بل أن العامل الذى يشتغل وحده يمكن أن يجد ما يسرى عنه عناء العمل فى أغنية بسيطة".

(الكتاب الأول ، ١٠ ، ١٦- ١٧).

وتحرر الشعر من كل قيد ،
فأى ذوق تنتظر من جمهور مختلط كهذا،
يجمع بين المهرج والمواطن الجاد ، ويجلس فيه الأجلاف مع الأشراف؟
وسرعان ما أضاف عازف الناى ،
سحر الحركات إلى قدرة الغناء ،
وعبر عن إحساسه بالمحاكاة الرشيقة ،
وجرجر عبر المسرح أذيال ردائه الطائر ،
ثم جلجلت أصوات الليرا خشنة مرتعشة ،
تصب أنغامها فى آذان منتعشة ،
وتعلمت ربة الصوت كيف تطير ،
وتكسب جناحها الجرأة على التحليق فى أماكن لم تعهدها من قبل.
وعندما ألهبتها نار الوحى ، طلبت إلى كل بيت من الشعر أن يحاكى فى العنف نشوة الرقص فى معبد دلف.
أما ذلك الذى وقف وسط العرض الجاد وأجهد حنجرته ليكسب الجائزة التافهة - عنزا كث الشعر -
فقد أتى على المسرح بعصابته من السوقة ،
ونطق بالمزاح والتهريج أمام الجمهور ،
ودون أن يتخلى عن النغمة الحزينة نهائيا ،
أعمل أصابعه فى أصوات مرحة عربيدة ،
وحاول بأغان غريبة جديدة ،
أن يجعل جمهورا مخمورا يتسمر فى مجلسه ،
مع أنهم لم يتحرروا من الطقوس الصاخبة إلا منذ قليل ،
وكانوا متأهبين للهو المنحل وممتلئين بمرح السكارى ،
ومع ذلك نقلتهم الأنغام من الجد إلى الهزل ،
وبلغ من قوة التأثير الدعابة اللاذعة ،

أن كل إله وكل بطل
كان قبل ذلك يخطر بأردية قرمزية ومهابة ملوكية ،
تخلى عن كل وقاره فى الكلام ،
وتحول إلى لهجة السوقة ولغة العوام ،
أو حلق إلى الأعالى فى لهفة وتسرع ،
فلم يمسك إلا سحبا خالية ، ولم يبلغ إلا سماء الألفاظ الخاوية ،
بينما ربة المأساة قد كسا وجهها الخجل ،
وازدرت لغة السوقة وتهليل التافهين ......"[1]"

وفى إشارات أفلوطين (٢٠٤ - ٢٦٩ م .) إلى الموسيقى ظهر طابع الأفلاطونية المحدثة بوضوح ... "فلما كانت كل موسيقى تهتم أساسا باللحن والإيقاع ، فلابد أن تكون انعكاسا أرضيا للموسيقى التى تتمثل فى إيقاع العالم المثالى . ويمكن القول عن الصنائع ، كالبناء والنجارة ، التى تضفى على المادة صورا وأشكالا ، أنها فيما تقتدى به من نماذج تستمد مبادئها من ذلك العالم وما فيه من تفكير . أما فى هبوطها بهذه النماذج وربطها إياها بالعالم المحسوس ، فإنها لا تكون منتمية تماما إلى عالم المعقول ، وإنما يرجع أصلها إلى الإنسان"[2].

وقد اتفق أفلوطين مع أفلاطون و أرسطو فى الاهتمام بالقيمة الأخلاقية للموسيقى ، ولكنه اختلف عنهما فى أنه لم يجعل هذه القيمة مبنية على أساس سياسى . وإنما على أساس دينى فبواسطة الجمال وعن طريقه يطهر الإنسان روحه ، فينتقل بذلك فى مدارج الخير واحدا بعد الآخر . فإذا كان الإيقاع فى الموسيقى مظهرا أرضيا للإيقاع فى العالم المثالى ، كانت الموسيقى أقدر الفنون على الارتقاء بالإنسان إلى مراق أنقى وأصفى . ولكنه كان بدوره يخشى مثل أفلاطون ، من أن يؤدى هذا النبض الإيقاعى ذاته ، بالمثل ، إلى بث الشر فى النفوس . ولقد بدأ

---

(١) ٢٠٢ -٢١٩ ، ترجمة البرت كوك Albert Cook ، الناشر G. E. Stechert and Co. نيويورك ١٩٢٦.

(٢) التساعيات ٥ -٩-١١ (ترجمة ستيفن ماكينا Stephen Mackenns الناشر : The Medici Society Ltd. ، لندن ١٩٢٦.

أفلوطين حيث انتهى أفلاطون . وسب الخلق الفني إلى قدرة الإنسان على محاكاة المثل الأعلى . فالوحي يأتي من أعلى . ولا بد أن يكون التكوين المزاجي للموسيقي معينا له على أداء هذه الرسالة في الحياة فلابد له أن يكون "سريع الاستجابة للجمال إلى أبعد حد " منجذبا إليه إلى حد الافتتان به : بحيث تكون استجابته لدوافعه هو ذاته بطيئة إلى حد ما ، أما استجابته للمثيرات الخارجية فتكون فورية مباشرة ."وفضلا عن ذلك ينبغي أن يكون الموسيقي حساسا للأنغام والألوان ، نفورا من الأصوات الخشنة غير الإيقاعية" فالروح الموسيقية تهفو إلى "التناسق والأنموذج الجميل الصورة " ."هذا الميل الطبيعي ينبغي أن يكون نقطة بداية مثل هذا الشخص . فلابد أن يكون ممن يجتذبه النغم والإيقاع وجمال الصورة في المحسوسات . ولابد أن يعرف التمييز بين الصور المادية وبين الوجود الحقيقي الذى هو مصدر كل هذا التطابق ، ومصدر كل التنظيم المعقول في العمل الفني . وينبغي أن يعلم أن ما كان يسحره ليس إلا انسجام العالم المعقول وما في ذلك المجال من جمال ، وليس صورة معينة للجمال . وإنما الجمال الشامل والجمال المطلق . ولابد أن تغرس فيه حقائق الفلسفة لكي تؤدى به إلى الإيمان بما يملكه في ذاته وإن لم يكن على علم به "[1] وعندما يتم تأليف الموسيقي ، يكون في وسع الخلق الفني للملحن أن يسحر النفس البشرية إلى حد أن المستمع إلى الموسيقي لا يكاد يشعر عن وعي بتأثيرها الخلاب فيه . ففي استطاعة الموسيقي أن يثير في النفس أحوالا متعددة دون أن يملك السامع إلا الاستسلام لها [2] ولقد كانت الموسيقي في نظر أفلوطين أشبه بالصلاة ، إذ أنها تتيح للسامع أن يتحد بالملحن "فالصلاة تستجاب لمجرد أن الطرفين يتوافقان مع نغمة واحدة . كوتر موسيقي يغمز

---

(1) المرجع نفسه . ١ - ١٣.

(2) يقول لونجينوس في كتابه "الجليل" Longinus : On the Sublime ٣٩ . (ترجمة هاملتن فايف (Hamilton Fyfe الناشر Heinemann ، لندن ١٩٣٢ :

"ألا يثير الناى مثلا انفعالات معينة فيمن يستمعون إليه ؟ ألا يبدو أنه يحلق بهم بعيدا ويملؤهم بنشوة سماوية ؟ انه يصنع حركة ايقاعية معينة ، ويدفعهم الى التحرك مع إيقاعها . وعلى السامع أن يتجاوب مع النغم ، حتى لو لم يكن ذا ذوق موسيقي على الإطلاق".

من أحد طرفيه فيتذبذب في الطرف الآخر بدوره . وكثيرا ما يؤدى عزف وتر إلي إثارة ما يمكن أن يعد إدراكا في وترآخر . نتيجة لانسجامها وتناغمها في سلم موسيقي واحد . فإذا كانت ذبذبة "ليرا" تؤثر في "ليرا" آخر بفضل ما بينهما من تعاطف ، فلابد أن يكون هناك نظام لحني واحد في "الكل" ، علي الرغم من كونه مؤلفا من أضداد ، هو التشابه والتقارب [1]" وهكذا فإن النظرية الأخلاقية في الموسيقي ، التي علت مكانتها عند أفلاطون ، قد اكتسبت مزيدا من القوة الدافعة علي يد أفلوطين ، ثم أصبحت هي السائدة طوال تاريخ الفن في العصور الوسطي.

وبعد عامين من وفاة أفلوطين ، ظهر قسطنطين إلي العالم ليجعل من المسيحية عقيدة الدولة في عهده . وقد أسهم فرفوريوس (٢٣٣- ٣٠٥ م.) تلميذ أفلوطين ، الذى ألف شرحا لكتاب "الهارمونيات Harmonics " لبطليموس - أسهم بطريق غير مباشر في الموسيقي المسيحية . ذلك لأن أفلوطين لم يشر إلي المسيحيين في كتاباته ، وربما كان قد تباعد عنهم بوصفهم طائفة ذات معتقدات غريبة تختلف عن معتقداته أما فرفوريوس ، فقد كان مدافعا متحمسا عن الوثنية ، وخصما لدودا للمسيحية . ولكن من الغريب مع ذلك أن دفاعه الحار عن الزهد قد أدى به إلي تأييد الموقف المسيحي بمهاجمته للمتعة الحسية التي تقدمها إلينا الموسيقي . وقد شبه تأثير المناظر الدرامية والرقصات ، بما فيها من موسيقي ، بتأثير سباق الخيل . وقد رأى فرفوريوس ، مثل أفلوطين ، أن الخلق الموسيقي يرجع أصله إلي مجال أعلي ، ولا يصدر عن المسرح . ومن هنا فإن تدنيس الموسيقي بالهبوط بها إلي مستوى حسي أو إثقالها بأوزار الإثم إنما هو خطيئة في حق العالم المثالي . علي حين أن التهذيب الموسيقي الصحيح كفيل بتقريب الإنسان من هذا المثل الأعلي.

علي أن النظرية الأفلاطونية القائلة إن النظام الموسيقي شبيه بالنظام الأخلاقي السائد في الكون . وأن الموسيقي تستطيع أن تهذب نفس الإنسان إذ

---

(1) المرجع المذكور من قبل ، ٤-٤-٤١.

اقتصر على سماع الموسيقى المعدة إعدادا سليما - هذا الرأى قد تعرض فى العصر اليونانى - الرومانى لانتقادات بعض الفلاسفة ذوى العقليات التجريبية مثلما انتقده أرسطوكسينوس وثيو فراسطس فى العصر اليونانى . ذلك لأن سكستس امبريكس Sextus Empiricus الفيلسوف اليونانى الشكاك الذى نشر تعاليمه حوالى عام ٢٠٠ الميلادى ، قد طرح هذه التشبيهات الأفلاطونية جانبا بوصفها أساطير فلاسفة تأمليين ، وكتب يقول إن الموسيقى فن للأنغام والإيقاعات لا يدل على شىء عدا ذاته . والمعيار الوحيد الذى ينبغى أن يحكم به على الموسيقى هو المتعة الحسية التى تثيرها الأصوات الموسيقية فحسب.

ولقد ظهرت فى القرون التالية شخصيات أخرى أعربت عن شكها فى النظريات الأفلاطونية فى الموسيقى ، ولكن قليلا جدا من هؤلاء كانوا من الفلاسفة المعروفين الذين تركوا مؤلفات تاريخية لها قيمتها : ومن جهة أخرى فقد تولى أوغسطين وبويتيوس Boethius ، وهما فيلسوفان بارزان فى العصور الوسطى ، مهمة نقل فلسفة أفلاطون الجمالية فى الموسيقى إلى العالم الغربى بحماسة دينية وفلسفية. وكان الاختلاف مع آراء أوغسطين أو الشك فى أفكار بويتيوس فى الموسيقى مساويا للمروق من المسيحية وللجهل بالفلسفة.

الفصل الثانى

الموسيقى فى العصور الوسطى

القسم الأول - آباء الكنيسة :

إن ما نعرفه عن موسيقى الحضارة الغربية فى الاثنى عشر قرناً التى بدأت بميلاد المسيح وامتدت حتى ظهور النزعة الإنسانية المدرسية فى القرن الثانى عشر ليزيد عما نعرفه عن الموسيقى اليونانية فى الاثنى عشر قرناً التى بدأت بعصر هوميروس وانتهت بتدهور الحضارة اليونانية . غير أن معرفتنا بالموسيقى الفعلية فى القرون المسيحية الأولى أقرب إلى أن تكون ضرباً من التخمين ، إذ ليس لدينا من الموسيقى الدينية أو الدنيوية الحقيقة فى هذه الفترة إلا القليل ، إن كان لدنيا منها شىء على الإطلاق . غير أن حظنا أسعد إلى حد ما بالنسبة إلى الموسيقى الدينية والدنيوية التى حفظت لنا فى صورة معدلة منذ النصف الأخير من العصر الوسيط. ولا جدال فى أن ما تراكم لدينا من مخطوطات العصور الوسطى أوفر مما لدينا من سجلات الموسيقى اليونانية ، التى لا نملك منها إلا شذرات قيمة قليلة العدد . ومع ذلك فمن واجبنا أن نرجع إلى كتابات آباء الكنيسة وفلاسفة العصور الوسطى فى روما الوثنية ، مثلما رجعنا إلى الفلاسفة اليونانيين فى دراستنا للموسيقى القديمة ، وإن شئنا أن نلم بخصائص الموسيقى فى العصور الوسطى ودلالتها الجمالية . ولقد عرف عن العلماء المتخصصين فى موسيقى العصور الوسطى أنهم كانوا يكرسون حياتهم كلها للبحث فى بعض الفروع التى ستتناولها أقسام هذا الفصل . ومن هنا لم يكن لنا أن نأمل ، فى هذا الفصل الذى سنحاول فيه أن نتعرض بالترتيب الزمنى لفترة من التفكير الموسيقى تقرب من ألف ومائتى عام ، فى شىء يزيد على تأكيد التيارات التاريخية وتقديم عرض متواضع للآراء الموسيقية لأولئك اللاهوتيين والفلاسفة الذين كتبوا عن طبيعة الموسيقى ومعناها فى تلك الفترة.

ولقد كانت الموسيقى المسيحية الأولى من أصل يونانى وعبرانى ذلك لأنه لما كانت المسيحية قد نمت وتطورت عن اليهودية ، فليس من المستغرب أن يجد قدر كبير من موسيقى المعابد اليهودية طريقة إلى الشعائر الدينية المسيحية . وقد روى القديس بولس أن الترنيمات المسيحية الأولى كانت مستمدة من الطقوس اليهودية . ومن جهة أخرى فقد اندمجت موسيقى اليونانيين والرومان فى

الموسيقى الدينية للعقيدة المسيحية ، وذلك بموافقة كبار رجال الكنيسة حيناً . ودون موافقتهم فى معظم الأحيان . ولم يكن فى الموسيقى المسيحية فى البداية من مظاهر الإبداع إلا القليل ، إذ كانت مزيجاً من الشرق والغرب ، ومن العبرية والوثنية.

كذلك احتفظ آباء الكنيسة الأوائل بنفس الموقف الفلسفى من الموسيقى الذى وقفه رجال الدين اليهود من موسيقاهم ومن الموسيقى الوثنية اليونانية والرومانية . فلم ير هؤلاء الآباء فى الموسيقى الوثنية إلا نفاقاً وشهوانية فحسب . وكانوا يدركون بوضوح أن الموسيقى الوثنية الإباحية المحيطة بالمسيحيين تغرى المؤمن العادى إغراء شديداً بأن يتخلى عن ذلك الوعد غير المضمون بالسعادة فى المستقبل البعيد ، لكى يعيش حاضراً يحفل بالمسرات . ولم يكن مركز المسيحية مأموناً ، سواء من حيث هى عقيدة ومن حيث هى قوة سياسية ، حتى ذلك الحين وفضلا عن ذلك ، كان المسيحيّون يتعرضون للإهانات ، وكثيراً ما كانوا يواجهون خصومات لا تحتمل : إذ كان الرومان يزدرون هذه العقيدة الجديدة التى تؤكد خلاص الناس أجمعين فى الآخرة ، ويسخرون منها . ولم تكن هذه وحدها هى الصعوبات التى واجهها آباء الكنيسة ، و التى كانت تهدد بإبعاد المسيحيين عن عقيدتهم بل لقد تعين عليهم أن يواجهوا ويقهروا التأثير الهدام الذى يمكن أن يكون للألحان الفاسدة على الحياة الأخلاقية للمسيحيين.

ولقد كانت الموسيقى الوثنية ممثلة لمعتقدات الوثنيين الحضارية والاجتماعية والدينية . وهكذا فإن آباء الكنيسة عندما وصفوها بأنها منحلة كانوا فى الواقع يعدون مقارنة بين الفلسفات الشائعة لدى الرومان والمسيحيين . فلا جدال فى أن اهتمام العقيدة الرومانية بالجانب الحسى قد انعكس بوضوح على موسيقاها الدينية والغرامية . وفى مقابل ذلك كانت الموسيقى الرومانية تفتقر إلى تلك الأغانى المخلصة الشاكية التى كان المسيحى يغنيها تقديساً لربه . فقد اهتمت الموسيقى الرومانية بمشاعر غريبة المفاهيم اللاهوتية التى يتضمنها الفكر المسيحى . ولما كانت الموسيقى تصف المجتمع الذى يضمها ، فإن أصل الداء هو أولا فى الحضارة الرومانية الفاسدة ، وثانياً فى الموسيقى الوثنى الذى كان يصور مجتمعه

بنوع من الموسيقى يثير الانفعالات بعنف ، وهى موسيقى يمكن أن يستجيب لسحرها الوثنى والمسيحى معاً . وإذا كان آباء الكنيسة قد وقفوا مكتوفى الأيدى أمام روما فقد كان فى وسعهم أن يحاولوا حماية أبناء طائفتهم من المؤثرات الشريرة المترتبة على الموسيقى الرومانية.

وكان آباء الكنيسة ينظرون بعين الاستياء إلى أى اتجاه إلى النهوض بموسيقى الآلات أو بالآلات الموسيقية ذاتها . ومن الجائز أن هؤلاء الآباء الذين عاشوا فى القرون الأولى ، وتحملوا عبء توجيه المسيحية فى الطريق الصحيح ، كانوا ينفرون من الآلات الموسيقية لما فيها من بقايا المظاهر الوثنية وهناك احتمال آخر هو أن المسيحيين الأوائل كانوا مضطرين إلى الاجتماع سراً ، ولم يكن فى وسعهم استخدام الآلات فى الصلوات الهامسة التى كانوا يقيمونها فى تلك الاجتماعات ، خوفا من أن يستدل عليهم خصومهم. [1]

---

(1) بيتر فاجنر : مدخل إلى الألحان الجريجورية
peter Wagner : Introduction to Gregorian Melodies
ص ١٢ وما يليها ، الباب الأول (ترجمة أجنيس أورم Agnes Ome وا . ج. ب . ويات E . G .p. Wyatt) ، الناشر : جمعية الأغانى الإنفرادية النغم (*) وموسيقى العصور الوسطى The plain Song and Medieval Music Society لندن ١٩٠١ : ".. ينبغى أن نلاحظ أن المسيحيين قد اضطروا فترة طويلة ، بحكم الظروف الخارجية ، إلى اتخاذ موقف عدائى من الآلات ، إذ أن كل شيء كان يتوقف على عدم كشف نقاب السرية الذى كان يخفى اجتماعاتهم عن أعدائهم . ولو كانت المسيحية قد أتت إلى العالم بدون ذلك العدد الهائل من الصعوبات التى واجهتها بالفعل ، ولو كانت وصلت إلى السيطرة مباشرة دون أن يتعين عليها قهر الصعوبات بالتدريج ، لكان من المؤكد أن يختلف تطور الموسيقى الكنسية اختلافا تاما ، ولتمكن المسيحيون ، بوجه خاص من الاستفادة من المجموعة الكاملة للآلات الموسيقية المعروفة فى عصرهم ، مع تطهيرهم لها من العناصر التى شابتها ، كما لم يرفضوا ، من حيث المبدأ ، منجزات عقلية أخرى توصلت إليها العصور القديمة . وليس من قبيل المصادفة أن موسيقى الآلات قد دخلت الكنائس بالفعل بمجرد أن سمحت بذلك الظروف الخارجية ** ومن الأمور التى تلفت النظر حقا أن التسامح قد امتد حتى إلى الأرغن ، الذى يتألف من مجموعة من الأنابيب الأرغنية ضمنها الناى . ذلك لأن آلة الأرغن كانت محببة إلى النفوس فى العصور القديمة فى الحفلات الدنيوية بوجه خاص ، ثم أدخلها الحكام البيزنطيون إلى الكنيسة ، محاولين أن يضيفوا على العبادة الدينية كل مظهر ممكن من مظاهر الجلال ، ومن هؤلاء انتشرت إلى جميع أرجاء الكنيسة المسيحية . وسرعان ما أصبحت لها مرتبة الآلة الشعائرية ، ومنذ ذلك الوقت – لا فى العصور الحديثة وحدها – أصبح لها تأثير ملحوظ فى تطور الموسيقى الكنسية".

وفي خلال القرنين الأولين من المسيحية ، أبدى آباء الكنيسة نحو الآلات الموسيقية أو نحو الموسيقى المصاحبة للطقوس الدينية نفس الارتياب الذى سبق أن أبداه حاخامات اليهود نحوها . فقد أشار كليمنت الكسندرى (Clement of Alexandria) حوال(١٥٠- ٢٢٠م) إلى أن "الناى" إنما هو آلة يختص بها أولئك المؤمنون بالخرافات ، الميالون إلى عبادة الأصنام . "وكان أفلاطون قد نبه من قبل إلى أن لهذه الآلة (المزامير) طبيعة حسية شهوانية . كما استخدمها اليونان والرومان معاً في شعائرهم الديونيزية المنتشية الصاخبة . ولم يكن هناك مفر من أن ينظر كليمنت إلى هذه الآلة بمثل هذا التوجس ، إذ أنها أصلح للتعبير عن السورات الجسدية منها للتأمل الروحي . ولكن كانت هناك بعض الآلات التى لم يربطها كليمنت بالطقوس الوثنية ، أو يعدها مفسدة للأخلاق . فقد اقتبس الإشارات الواردة في "العهد القديم" إلى عزف اللّيرا (lyre) وتأثيره المهدئ في نفس الملك داود . كما أشار إلى تشبيه للفيلسوف اليهودى فيلون (. ولد حوالى ٢٠ق . م .) هو تشبيه "لسان الإنسان بقيثار يسبح بحمد الله" وكان فيلون قد نظر إلى الليرا على أنه آلة متحررة من كل نزعة حسية ، تهدئ المشاعر وتقضي على الصراع داخل الإنسان ، واتفق كليمنت معه في هذا الرأى.

ولقد كان كليمنت متأثراً بزميله السكندرى فيلون ، الذى كانت فلسفته مزيجاً من النظريات الهلنستية والعبرانية. قد حاول فيلون أن يوفق بين الكتاب المقدس وبين آراء أفلاطون ، وكان مثل أفلاطون لا يعد الموسيقى غاية في ذاتها ،

(*) وهى التلاحين الكنسية القديمة التى لا تحتوى إلا على سطر غنائى مفرد (كالأناشيد الجريجوريانية) (المراجع).

(**) هذا الرأى غير دقيق : فالكنائس الشرقية (الروم الأرثوذكس . والأقباط الأرثوذكس) ما زالت ترفض الآلات الموسيقية . فيما عدا "الصاجات" في الكنيسة القبطية . لمجرد الإيقاع . والرنين . أما البذخ الموسيقى في الكنيسة الكاثوليكية . مثل البذخ الباروكي في كنائس الجزويت . فالغالب أنه جاء على أثر مجمع "ترنيتينو" وحركات مقاومة الإصلاح اللوثرى وما إليه ، فيما يعرف بحركة الإصلاح المضاد (Counter-Reformation) وعندما تحاول الكنيسة أن تعيش عصرها . قد تلجأ إلى وسائل غير دينية لاجتذاب الجماهير (الجاز والسوينج فيما يقترحه - وربما ينفذه بعض الكنائس البروتستانتية) (المراجع).

بل يراها إعداداً وتدريباً ذهنياً لدراسة الفلسفة . وبالمثل لم ينظر كليمنت إلى الموسيقى على أنها غاية فى ذاتها ، وإنما رآها وسيلة وجدانية منظمة لنشر العقيدة المسيحية.

وقد حفظ لنا التاريخ تعليقاً للقديس يوحنا كريسوستوم ("فم الذهب" فى كتب الأقباط) St . John Chrysostom وصف فيه أحوال الموسيقى فى أواخر القرن الرابع وربما فى أوائل القرن الخامس . فى هذا التعليق ردد القديس يوحنا رأى الكنيسة القائل إن الموسيقى قدرة خاصة ، لو استخدمت بطريقة فاضلة لساعدت كثيراً على غرس الخير فى النفوس . ولكنه حذر آباء الكنيسة قائلا إن عليهم أن يتنبهوا للقضاء على خطر أى نوع من الموسيقى يتصف بخصائص وثنية ، وقد يثير الغرائز المنحطة فى الإنسان ، وقد أكد كريسوستوم أن أخلص حواريي المسيح قد عرف قيمة الموسيقى فى غرس التقوى فى نفوس الشباب . غير أن العصر قد تغير منذ أيام القديس بولس ، ولذا هتف كريسوستوم شاكياً : "إن أبناءكم سيغنون أغانى ويرقصون رقصات شيطانية ، كالطباخين والندمان (الندل) والموسيقيين ، ولم يعد أحد يعرف شيئاً من مزامير (دواد) بل تبدو هذه أمراً مخلا ، وأضحوكة تبعث على السخرية . ذلك هو مكمن الشر كله"[1] وقد لاحظ كريسوستوم أن المربيات يهدهدن الأطفال الصغار بالأغانى لكى يناموا ، كما أن الفلاحين يغنون وهم يجمعون الكروم ويعصرونها . وللنواتى أغانيهم البحرية ، وللنساء أنشوداتهن أثناء النسج . ومن المؤكد أن النفس تتحمل المشاق والصعاب بمزيد من السهولة عندما تستمع إلى الأغانى والأناشيد.

ويواصل كريسوستوم كلامه قائلا : "لما كان هذا النوع من الاستمتاع فطرياً مغروزاً فى نفوسنا ، ولكى لا يتمكن الشياطين الذين يأتون بأغان شهوانية من إفساد كل شيء ، وضع الرب المزامير (psalms) لكى يكون الغناء متعة معونة فى آن واحد. إن الأغانى الغريبة تؤدى إلى الضرر والدمار و إلى كثير من النتائج المؤسفة

---

(1) آباء مجمع نيقيا والآباء التالون لهم Nicene and post- Nicene Fathers المجلد ١٣. ص ٣٠١.
الناشر The Christian Literature Co . نيويورك ١٨٨٩.

الأخرى إذ أن العناصر الشهوانية الشريرة في جميع الأغاني تستقر في أجزاء من النفس . فتجعلها أضعف وأشد رخاوة . أما المزامير الروحية ففيها الكثير من العناصر القيمة ، المفيدة القدسية ، وهي تشجع على الحكمة تشجيعاً تاماً ، إذ أن الكلمات تطهر النفس ، ويهبط الروح القدس سريعاً على نفس المغني : ذلك لأن من يغنون عن فهم يستجلبون لطف الروح الإلهية. [1]

وقد كتب القديس هيرونيموس (جيروم) St . Jerome (حوالي ٣٤٠-٤٢٠) الذي تعرف ترجمته اللاتينية للكتاب المقدس باسم "الفولجاتا" Vulgate يقول : "غنوا لله ، لا باللسان ولكن بالقلب . ولا تفعلوا كممثلي التراجيدايا ، حين يلطخون حناجرهم بعقاقير حلوة المذاق" حتى تسمع الألحان والأغاني المسرحية في الكنيسة ، وإنما ليكن غناؤكم تقوى وعملا و معرفة بالكتب المقدسة . وعلى الرغم من أن المرء قد يكون ناشز الصّوت ، كما يقول التعبير الشائع (Kakophonos) ، فإنه يكون أمام الله مغنيا عذب الصوت بأعماله الصالحة ، وليغن خادم المسيح بحيث يكون في غنائه متعة ، لا بالصوت ، وإنما بما ينطقه من كلمات ، حتى تطرد الروح الشريرة التي كانت تتملك شاءول من أولئك الذين يعانون نفس الاضطراب ، وحتى لا تنبث في أولئك الذين يجعلون من بيت الله مسرحاً شعبياً "[2]

وهكذا كان جل اهتمام الآباء بالموسيقى أخلاقياً بحتاً طوال فترة نمو الكنيسة . وكانوا يعدون الموسيقى وسيلة لإثراء الصلوات ، فحاربوا الاتجاه الموسيقي إلى التعبير الحر ، دون أي أساس فني لقرارهم هذا. وترتب على ذلك أنه عندما ازدادت الكنيسة قوة وأصبحت أقل تسامحاً ، صارت قواعدها الموسيقية أوامر مطلقة . وأن جميع إشارات آباء الكنيسة إلى الموسيقى لتهدف ، بلا استثناء ، إلى تحديد أفضل طريقة لاستخدامها من أجل تحويل الوثنيين إلى زمرة المسيحيين أو لتقوية التهجد عند من يؤمون الصلوات . فإذا كانت الألحان التي تغنى بها المزامير

( ) أولفير سترك : قراءات في المراجع الأساسية للتاريخ الموسيقي
Source Readings in Musical History ص ٦٨ ، الناشر W. W. Norton نيويورك ١٩٥٠.
(٢) المرجع السابق ، ص ٧٢.

(psalms) تجذب جماهير الناس، فعندئذ تكون هذه الموسيقى قد أدت غرضاً مفيداً بحق . وقد ذهب القديس أوغسطين (٣٥٤- ٤٣٠) في الفترة الآتية المقتطفة من "الاعترافات" إلى حد القول ، بكل صراحة ، "... في بعض الأحيان تتملكني الرغبة في أن أطرح بعيداً عن أذني وعن الكنيسة كلها أيضاً ، لحن الموسيقى العذبة التي تغني بها مزامير داود غالباً ، ... فأستعيد بذهني الدموع التي ذرفتها عند سماع أغاني كنيستك ، عند بداية فترة استرجاعي لإيماني ،وفي هذه اللحظة التي لا أكون فيها متأثراً بالغناء ، وإنما بالشيء الذي يتضمنه الغناء (عندما تنطلق الكلمات بصوت واضح وبالتلحين المناسب) - عندئذ لا يكون أمامي مفر من الاعتراف بالخير العظيم الذي يجلبه هذا الفن . وهكذا أتأرجح بين مخاطر اللذة ، وبين عادة مفيدة أقرها العرف ، وإن كنت أشد ميلا إلى ترك طريقة الغناء القديمة التي جرى عليها العرف في الكنيسة على ما هي عليه (على الرغم من أن الرأي الذي أقول به في هذا الصدد ليس قطعياً) وذلك يتيقظ في النفوس الضعيفة ، بفضل المتعة التي تنقلها إليها الأذن ، الشعور بالتقوى والخشوع . ومع ذلك فكثيراً ما كان يحدث لي أن أتأثر بالصوت أكثر مما أتأثر بالنشيد ، وعندئذ أعترف لنفسي بأنني ارتكبت إثماً كبيراً ، وأتمنى في هذه اللحظات لو لم أكن قد سمعت الموسيقى قط" [1]

والواقع أن المزامير ، التي افتتن بها الملك داود كل الافتتان ، هي أقدم موسيقى عرفها المسيحيون ، وإن يكن كرسوستوم قد أعرب عن قلقه لأنها لا تلقى القبول الواجب من الناس ، ولا تغني كما يريد . كذلك أشار القديس باسيليوس St. Basil (٣٣٠- ٣٧٩) إلى شيوع استخدامها بين الناس في جميع أرجاء العالم المسيحي ، ودافع عن غناء المزامير ، سواء منه التبادلي antiphonal والتجاوبي responsory [*] بوصفه أسلوباً جذاباً يضيف ألواناً متقابلة شقية إلى الشعائر الجدية.

---

[1] الكتاب العاشر ، الفصل ٢٣ ، ص ١٦٧ وما يليها ، المجلد الثاني . (ترجمة وليام واطس William Watts) الناشر Heinemann ، لندن ، ١٩٢٥.

[*] أسلوبان في غناء المزامير ، كان التجاوبي هو الأقدم منهما ، وفيه يشترك مغن منفرد مع المجموعة بحيث يؤدي الأول الجزء الأكبر من الغناء ، بينما تغني المجموعة جوابا صغيرا عند نهاية كل أنشودة . أما الأسلوب=

وقد تضمنت كتاباته فقرة تكشف بوضوح عن قيمة غناء المزامير في الحياة المسيحية وفيها يقول : "عند ما رأى الروح القدس أن البشر غير ميالين إلى الفضيلة . وأننا لا نتجه إلى حياة التقوى نظراً إلى ميلنا إلى المتعة ، فماذا فعل ؟ مزج بين تعاليمه وبين طرب الألحان ، حتى نتلقى ، من خلال جمال الصوت وعذوبته ، ما هو مفيد في الكلام دون أن نشعر ، وذلك كما يفعل حكماء الأطباء ، عندما يعطون الدواء المر للمريض في كوب يغطون حافته بالعسل . فألحان المزامير المتآلفة قد صنعت لنا لغرض معين ، هو أنه عندما يغنيها الصبية أو الشبان ، يغذون في واقع الأمر نفوسهم بالتعاليم المفيدة ، وإن كانوا في الظاهر ينشدون . ذلك لأننا لا نجد أحداً من بينهم ، ومن بين ذوي النفوس الخاملة ، يحتفظ في ذاكرته بأي من تعاليم الحواريين أو الرسل . أما نبوءات المزامير فهم يغنونها في بيوتهم ويذيعونها على الملأ . فإذا ما وقع تحت تأثير سحر المزامير شخص يمتلكه الغضب كأنه وحش مفترس ، تراه بعد سماعها ينصرف وقد هدأ اللحن سورة نفسه." [1]

وهكذا نظر كل من أوغسطين وباسيليوس وكريسوستوم إلى الموسيقى على أنها وسيلة لنشر الإيمان ، كما حثوا الشباب المسيحي على ألا يتخلى عن المزامير في سبيل الموسيقى الوثنية . فالموسيقى في نظر آباء الكنيسة هؤلاء ، كما كانت في نظر الفلاسفة اليونانيين ، يمكن أن تؤدي إلى تأثيرين متعارضين : ففي وسعها أن تجعل النفس تنحط إلى الدرك الأسفل ، مثلما تجعلها تسمو إلى أعلى المراتب . إلى هذا الحد وصلت القدرة التأثيرية للموسيقى في نظرهم.

ولقد كانت "مزامير داود" مصدراً زاخراً للشعر في الأدب الموسيقى . فلم تكن المزامير شعراً فحسب ، وإنما كانت في الأصل أغاني محددة بمصاحبة آلات موسيقية . وحين أدمجت الكنيسة هذا الشعر التقليدي المستمد من التوراة في كيانها اتخذت عنه نصاً شعرياً لموسيقاها. وكانت الطبيعة الشعرية للمزامير ، مقترنة بالعنصر

=التبادلي فهو الذي لا يزال يتبع في كنيسة الروم الكاثوليك حتى اليوم . وفيه تشترك مجموعتان بالتبادل في غناء المزامير (المترجم).

[1] أولفير سترنك : المرجع المذكور من قبل ، ص ٦٥.

الغنائي . ملائمة للطقوس الدينية إلى حد أن الصلوات في الفترة المبكرة من تاريخ الكنيسة كانت تتألف أساساً من غناء المزامير.

ومن الأساليب التي كانت تغنى بها المزامير ، الأسلوب المباشر ، أي الذي يغني فيه المزمور كله مباشرة دون أية "إضافة أو تعديل للنص" أما الأسلوب الثاني وهو الأسلوب التجاوبي responsory ففيه كانت طريقة الإنشاد مماثلة لطريقة أدائها الأصلية في الكنيس اليهودي ، حيث كان ، العريف يغني المزمور ثم تجيب المجموعة بكلمة "آمين" ولقد كان العريف العبراني ، في غنائه للمزامير ، يفرط في استخدام الزخرف الغنائي. ولكن المسيحيين عندما أدمجوا المزامير في شعائرهم الخاصة حذفوا التطريب والغناء الزخرفي الذي كان المرتل اليهودي يؤديه ، وطبعوا إنشادهم بطابع من الاستكانة التي تناسب عقيدة جديدة قوامها التبتل والخشوع . ومع ذلك فلم يمض وقت طويل حتى بدأ المغنون المسيحيون ، فرادى وجماعات ، يغنون بطريقة تطريبية كانت تزداد تعقداً على مر السنين . أما الأسلوب الأخير من أساليب الإنشاد الثلاثة فهو التبادليantiphonal وفيه يستخدم نصفا مجموعة يتبادلان الغناء . وقد ترك لنا فيلون وصفاً حياً جذاباً لهذا الأسلوب. [1]

وهناك نقطة طريفة أخرى تتعلق بالتطريب الذي كانت تغني به "التهليلة Alleluia " وهي العبارة التي كانت ترد بها الطائفة على المغني المنفرد . والمعنى

---

(1) بيتر فاجنر ، المرجع المذكور من قبل ، ص ١٩ ، جوستاف ريز Gustave Reese الموسيقى في العصور الوسطى Music in the Middle Ages ، ص ٦٠ ، الناشر W.W. Norton and Co. نيويورك ١٩٤٠.
ولقد ترك لنا فيلون إشارات متعددة إلى الموسيقى ، ولكنها تكاد كلها تكون ذات طابع أخلاقي صرف. وقد لاحظ أن غناء الطوائف المسيحية التي كانت قد تأسست حديثا ، مشابه – حتى في عصره – لطائفة حكماء "الطب Therapeutae " وهي جماعة صوفية زاهدة من اليهود المصريين . "فكلهم ينهضون فورا من الجانبين.. ويكونون مجموعتين غنائيتين . إحداهما من الرجال والأخرى من النساء . وتختار كل مجموعة قائدها وعريفها ، يكون متميزا بوقار شخصيته وبمهارة في الموسيقى . ثم يغنون الأناشيد للرب . وهي أناشيد مؤلفة من أوزان وألحان مختلفة يغنونها أحيانا سويا ، وأحيانا أخرى يرد بعضهم على بعض ببراعة .. ثم يؤلفون من المجموعتين مجموعة واحدة .. كما فعل اليهود عندما ذهبوا عبر البحر الأحمر . وأن المرء ليتذكر هذه الفئة بفضل مجموعة الرجال والنساء الأتقياء ، إذ أن الأصوات العميقة للرجال والأصوات الحادة للنساء تكون معا ، طوال الغناء وتبادل الألحان ، تجمعاً موسيقياً عذباً صافياً"

الحرفى لكلمة "أليلويا" أو "هليلويا" هو : سحوا بحمد الله (أو هللوا له) وكان غناؤها بطريقة التطريب ، الذى اشتهر بأنه كان يطول أحياناً حتى يبلغ ربع الساعة مع تفاوت فى درجاته فى الكنيسة البيزنطية . ويرجع استخدام التسبيحة gubilus الى صورة الفرح التى كان يعبر عنها المقطع الأخير من الأليلويا ، والتى كان يستخدم فيها التطريب أيضاً . وقد عرف أوغسطين هذا الجزء (أى "التسبيحة" Jubilus) بأنه نوع من الحمد لله يعبر عن مشاعر إنسانية لا يمكن نقلها بالكلمات أو الحروف وحدها . "فمن يغنى التسبيحة لا ينطق كلمات ، وإنما هى أغنية فرح دون ألفاظ ، وهى صوت القلب المفعم بالسرور ، الذى يحاول التعبير عن شعوره على قدر استطاعته ، حتى لو لم يكن يفهم المعنى ، وعندما يطرب المرء حتى يغنى التسبيحة فإنه ينتقل من أصوات لا تنتمى إلى الكلام وليس لها معنى خاص ، إلى التسبيح دون ألفاظ . بحيث يبدو بالفعل أنه مبتهج ، غير أن فرحه أعظم من أن تعبر عنه الكلمات" وقد تساءل أوغسطين ، مشيراً إلى المزمور الثانى والثلاثين : "ولمن تصلح هذه الفرحة الكبرى (Jubilatio) أكثر من الله الذى لا يحده لفظ ؟ إن الله يجل عن التعبير ، لأن اللغة أفقر من أن تصفه . فإن لم يكن الكلام يسعفك إزاء الله ، وكنت فى الوقت ذاته لا تود السكوت ، فما الذى يتبقى أمامك سوى أن تسبح حتى يطرب قلبك دون كلمات تغنى ، وحتى لا ينحصر فرحك الهائل فى حدود المقاطع اللفظية ؟" وقد أعرب القديس هيرونيموس (جيروم) عن رأى مماثل بصدد القيمة الجمالية والدينية لهذا الغناء التسبيحى (Jubilus) فقال : "نعنى بالتسبيحية أن من المستحيل عن طريق الألفاظ أو المقاطع أو الحروف أو الكلام التعبير عن المقدار الذى يتعين به على الإنسان أن يسبح بحمد الله . ومن المستحيل فهمه" [1] ربما كان آباء الكنيسة قد شعروا بأن من واجبهم أن يبرروا استخدام هذه العادة الشرقية : ذلك لأن المؤلفات الأدبية الشرقية حافلة بأمثلة الغناء التطريبى ، وكذلك الحال عند

---

(١) بيتر فاحر : المرجع المذكور ص ٣٢ وما يليها.

العبرانيين . أما كيف وأين نشأت هذه الطريقة فى الغناء أصلا ، فهذا أمر ينبغى أن نترك التفكير فيه للمؤرخ.

وقد تحدث القديس أوغسطين فى "الاعترافات" عن تعميده ، وعن التأثير الانفعالى الهائل الذى أحدثته فيه إحدى الصور الموسيقية ، وهى الأنشودة الدينية فقال : "لكم بكيت وأنا أسمع أناشيدك وترانيمك هذه ... وتأثرت لتوى بأصوات ... حقيقتك الخالصة وهى تنساب برفق إلى قلبى ، فتجعل أحاسيس تقواى تفيض ، ودموعى تنهمر ، وإذا بى أجد نفسى مغموراً بالسعادة."[1] ولقد ذكرت الأنشودة الدينية hymn لأول مرة فى تاريخ الموسيقى المسيحية ، بعد القربان المقدس مباشرة ، حين اشترك المسيح وحواريوه فى أغنية . أما فى العصر اليونانى فكانت هذه الأنشودة تمجيداً أو تقديساً لإله ما . وهذه بالضبط هى طبيعة أنشودتى أبولو اللتين تحدثنا عنهما فى الفصل السابق . ولقد كان اليونانى ينظر إلى كل مدح أو شكر لآلهته على أنه أنشودة دينية ، على شرط أن يتخذ صورة الغناء . وعندما انتقلت هذه الأنشودة إلى المسيحية ، احتفظت بطبيعتها ذاتها ، من حيث أنها أغنية تسبيح لله . وكانت نصوصها فى الأساس أشعاراً ليست مستمدة من المزامير.

ولقد كان القديس أمبروز (حوالى ٣٤٠- ٣٩٧) من الرواد فى تطوير صورة الأنشودة الدينية . وليس فى وسعنا أن نؤكد إن كان هو الذى ألف كل الأناشيد المنسوبة إليه ، أم أنه اهتم قبل كل شيء بنشرها على نطاق شعبى . ولكن يكاد من المؤكد أن كثيراً من الأناشيد التى ألفت فى عصره قد نسبت إليه بوصفها أمثلة لتلك الفترة ، لا بوصفها من إبداعه هو ذاته . وقد أسهم آباء كثيرون للكنيسة ، غير أمبروز ، فى تطويرها وفى جعلها مقبولة من حيث هى نوع من الأنواع الموسيقية ، حتى أصبحت - فى القرن الرابع ذاته - تعد أفضل من المزامير . وليس فى وسعنا أيضاً أن نحدد إن كان نفس الشخص هو الذى كان يكتب الموسيقى والنص الكلامى . وعلى أية حال فإن بساطة الأنشودة الدينية جعلتها ملائمة للغناء الدينى الجماعى . وربما

---

(١) الكتاب التاسع ، الفصل السادس ، ص ٢٩ . الناشر Heinemann ، لندن ١٩٢٥.

كانت تكتب بأسلوب بسيط حتى تستطيع المجموعة أداءها بسهولة . ولا جدال في أن سهولة تعلم الأنشودة الدينية كانت من أسباب ذيوعها إلى الحد الذى أصبحت فيه مقبولة ومستحبة فى جميع أرجاء العالم المسيحى . على أن بعض الأسقفيات لم تكن تقبل الأنشودة الدينية ، على أساس أنها لا ترضى بالتخلي عن نص المزامير حسبما جاء في "العهد القديم" في سبيل تأليف شعر دنيوى هذا فضلا عن أن هذه الأشعار كانت تصاحبها ألحان بهيجة تعيد إلى الأذهان ذكرى الألحان الوثنية . ولعل هذا هو السبب الوحيد فى أن الأنشودة الدينية لم تقبل ضمن الشعائر الدينية فى روما إلا فى القرن التاسع :[1]

القسم الثانى – بويتيوس Boethius :

وصف أفلاطون خلق العالم فى محاورة "طيماوس" بأنه بدا بأشكال هندسية ، هى المثلثات المتساوية الساقين والقائمة الزوايا ، وفسر حركات الأرض والنجوم تفسيرات رياضية معقدة . ولقد كانت هذه المحاورة هى التى تغلغلت في التفكير العقلى للعصور الوسطى : فقد كان للإحكام السحرى للأعداد تأثير خلاب فى نفس أوغسطين وغيره من آباء الكنيسة الأولين ، وعن طريق الأعداد أمكن تفسير الموسيقى وملكة التذكر وخوالج النفس . بل إن الرب إنما خلق العالم بوضع الأعداد المناسبة معاً . ولما كانت الأعداد ترمز إلى كل ما يعرفه الإنسان ، فقد انتهى أوغسطين ، كالفيثاغوريين وأفلاطون ، إلى أن الموسيقى مبنية على قانون رياضى وتنظيم سليم . وإن صفات النظام والاتزان والجمال فى العالم المادى لترجع جذورها إلى الأعداد ، بل إن تركيب الكون بأسره مبنى على علاقة رياضية منسجمة

---

[1] قام مجمع لاودسيا Laodicea ، الذى عقد فى أواسط القرن الرابع ، بدور الرقيب الصارم فى المسائل الدينية والفنية . وقد حاول هذا المجمع بهمة أن يستبعد أية آثار للفكر الموسيقى اليونانى تكون قد ظلت باقية فى القداس أو تسللت إلى حياة الكنيسة بطريقة ما . وقد وضع مجمع لاوديقيا قاعدة مؤداها عدم السماح بأى نص فى الصلاة ما عدا نصوص التوراة والإنجيل ، مما أدى إلى النظر بعين الارتياب إلى الأناشيد الدينية لأن أشعارها ليست مأخوذة عن الكتاب المقدس . وقد اتخذت الكنائس البروتستنتية فى فرنسا وسويسرا نفس هذا الموقف بعد حوالى عشرة قرون ، فرأت أن أى نص لا يكون مستمدا من التوراة والإنجيل ، لا يستحق أن يرد فى الشعائر الدينية.

وقد ظهر هذا التأثير الفيثاغوري والأفلاطوني في كتاب أوغسطين "في الموسيقى De musica " الذي يبحث أساساً في الوزن والشعر والنظريات المتعلقة بالأعداد: فالأبواب الخمسة الأولى من هذا البحث تتناول الإيقاع والوزن ، أما الباب السادس فقد ناقش فيه أو غسطين النواحي الكونية واللاهوتية للموسيقى.

ولقد كان أوغسطين ، كالفيثاغوريين ، ينظر إلى الموسيقى على أنها مظهر أرضي للإيقاع الكوني ، وكان مثل أفلاطون يرى لهذه الظاهرة دلالة أخلاقية . وقد حذر المسيحيين من الخلط بين رمز الإيقاع الموسيقي وبين ما يدل عليه هذا الرمز فالجمال والموسيقى كانا في نظره محاكاة فنية لنظام أكمل أضفاه الفضل الإلهي على البشر . وقد نصح المسيحيين بأن يقتدوا ، في نظرتهم إلى الموسيقى ، بداود ملك بني إسرائيل ، إذ أن داود كان "بارعاً في الغناء . محباً للانسجام الموسيقى كل الحب ، لا من أجل المتعة العابرة ، بل بقلب عامر بالإيمان . وبالموسيقى عبد ربه ، الإله الحق ، بوصفها تمثيلا صوفياً لشيء عظيم . ذلك لأن التوافق المعقول المنظم بين مختلف الأصوات في التنوع المنسجم ، يوحي بالوحدة المحكمة لمدينة إلهية يسودها النظام.[1]

كذلك كان لمحاورة "طيماوس" الأفلاطونية تأثير بالغ في الفيلسوف الروماني بويتيوس (٤٨٠- ٥٢٤) فقد شارك أفلاطون آراءه التي أعرب عنها في هذه المحاورة ،إذ كتب في مؤلفاته الخاصة يقول : إن نفس العالم تتحد بفضل التوافق الموسيقي . ذلك لأننا حين نعرف ما في الأصوات من وحدة منسجمة محكمة عن طريق ما نلمسه في أنفسنا من نظام وإحكام . ندرك أننا نحن أنفسنا نتوحد بفضل هذا التشابه" وكان يروى أن هناك علاقة رياضية تربط بين النفس البشرية والنفس الكونية . وعلى ذلك فإن الموسيقى ، التي هي في أساسها رياضية ، تتخذ طابعاً أخلاقياً ، لأن في وسع النوع الملائم من الموسيقى غير المناسبة فتفسد هذه العلاقة الرياضية ، وتحط من نفس الإنسان وتحطم بدنه . وهكذا كان بويتيوس ، في العالم

---

(١) "مدينة الله " الكتاب السابع عشر الفصل الرابع عشر . المجلد الثاني (ترجمة ماركوس دودز Marcus Dods) الناشر Hafner ، نيويورك ١٩٤٨.

الـروماني ، خـير مدافـع عـن الـرأى الـيوناني فـي فلسـفة الجمـال ، كمـا بـدأه الفيثاغوريون وطوره أفلاطون ، وهو الرأى القائل إن الموسيقى ترتبط بنا بحكم الطبيعة ، وإن فى وسعها صلاح الخلق أو إفساده.

ولقد بدأ الفيلسوف الروماني بويتيوس نشاطه في ميدان الموسيقي كواحد من أتباع المذهب الفيثاغورى والأفلاطوني ، فاتفق مع هذين المذهبين الفلسفيين على أن الموسيقى فى أساسها ذات طابع رياضي ، وينبغى أن تستخدم وسيلة تمهد لدراسة الفلسفة . كذلك أيد بويتيوس الرأى القائل إن للموسيقى قيمة أخلاقية تحض الناس على التزود من العلم ، وتساعد على تقريبهم من الحقيقة الحقة بتحريرهم من هذا العالم الخداع ، عالم التغير المحسوس . وكان بدوره يؤمن بأن فى مقدور الموسيقى أن تحط من معنويات الإنسان إذا كانت متجهة إلى إثارة انفعالاته . وكان بويتيوس يرى أن الإنسان قد وهب قدرات موسيقية فطرية ، وأن فى وسع المرء أن يتخلص من النواحي الحسية فى هذا الفن الذى يثير الرغبات الحسية فى كثير من الأحيان ، بالانصراف إلى الدراسة النظرية للموسيقى بما تقتضيه من تفكير عقلى : إذ أن العقل أسمى من الحواس.

ولقد كان هذا الفيلسوف المبكر النضج فى سن العشرين عندما أهدى كتابه فى الموسيقى إلى من هم فى مثل سنه ، على أمل أن يثير فيهم حب الفلسفة ، وإن يكن ذلك أملا ميئوساً منه . ولكن بويتيوس لم يتم كتاباته في الموسيقى . وكانت كل إشاراته إلى الموسيقى ، خلال بقية سنى حياته ، تؤكد أهمية الجانب التعليمى فيها بوصفها مبحثاً عقلياً ، وقيمتها فى تحقيق حياة أخلاقية سليمة.

وقرب نهاية حياته ، عندما كان قابعاً في سجن ينتظر فيه موته السابق لأوانه كتب عن ربة الموسيقى "موزى" فوصفها بأنها عروس بحر "سيرينا" تضلل كل من وقعوا تحت تأثير سحرها الخلاب ، وأطلق على ربة الشعر والغناء اسم "بغى المأساة " التى تقدم إلى الإنسان "سما حلو المذاق" بدلا من أن تعطيه بلسما فلسفياً شافياً يخفف به عن نفسه أعباء الحياة . وهكذا فإن الفلسفة وحدها ، أم الربات "الموزى"

حميعاً ، هي وحدها التي أقبلت على بويتيوس تقدم إليه السلوى وهو راقد على فراش الموت.[1]

ولقد كان الهدف الذى اختطه بويتيوس لنفسه فى الأصل هو "التوفيق بقدر ما بين أفكار أرسطو وأفلاطون " وكان تأثير فلسفته فى موسيقى العصور الوسطى عميقاً باقياً . "فقد أعلن بويتيوس أن من الضرورى ، لكى يصل المرء إلى "قمة الكمال " التى لا نبلغها إلا بفضل الدراسة الفلسفية وحدها ، أن يكون للمرء إلمام كامل بميادين تمهيدية للمعرفة ، هى العلوم الرياضية ، أو الرباع Quadrivium ، وهو لفظ يبدو أن بويتيوس ذاته هو الذى أدخله فى اللغة اللاتينية .... وكان بويتيوس مقتنعاً بأن كل من يهمل هذه الدراسات يظل إلى الأبد جاهلا بالفلسفة فى مجموعها ، ولا أمل له فيها . وليس لمثل هذا الإهمال دواء ، إذ أنه يضيع إلى الأبد فرصة الفوز على الدارس الذى يتوق إلى بلوغ قمة الكمال . فما لم يمَر بدراسة الموسيقى داخل نطاق الرياضيات ، فإن عالم الفلسفة يظل مغلقاً فى وجهه . وفى عبارة أخرى فإن اكتساب معرفة الرياضيات ضرورة لا غناء عنها .وهدف الدراسة وغاية التعليم ، هو الفلسفة فى كل الأحوال ، غير أن الطريق الوحيد الموصل إليها يمر عبر الرياضيات .[2] وهكذا فإن الموسيقى ، بوصفها جزءا من الرياضيات ، تسهم فى تدريب الذهن ، وتعد مبحثاً يمهد لدراسة الفلسفة.

وكان بويتيوس يرى أنه ، نظراً إلى القيمة الأخلاقية الكامنة فى دراسة الموسيقى ، فإن هذه الدراسة أقدر من أى مبحث آخر فى "الرباع" "الكوادر يفيوم" على تشكيل النفس والجسم . وقد ردد رأى أفلاطون قائلا إن للموسيقى القدرة على أن "ترفع معنويات الإنسان أو تحط منها"وأشار إلى أن النفوس الشهوانية تستمتع بالألحان الشهوانية ، على حين أن النفوس الجادة تجد لذتها فى أساليب

---

(1) "سلوى الفلسفة Consolations of philosophy" ص ١٣١- ١٣٣ مطبعة جامعة هارفارد ، كيمبرد ج . ١٩٤٦

(2) ليوشريد : "الموسيقى فى فلسفة بويتيوس Leo Shrade : Music in the phil of Boethius فى مجلة . "The Musical Quarterly " ص ١٨٨- ١٩٠ ، إبريل ١٩٤٧.

أقوى تأثيراً : إذ أن الناس يتعلقون بالأساليب المشابهة لطائعهم . ولكنه انتهى إلى أن الناس جميعاً معرضون للفساد ، إذ تصاب النفوس الضعيفة بالفساد والرخاوة ، وحتى النفوس القوية ذاتها قد تعجز أحياناً عن المقاومة . واستطرد بويتيوس قائلا إن أفلاطون كان على حق في تحذيره من التحديدات الموسيقية ، إذ أن من شأن الأساليب الموسيقية المتغيرة ذات الطابع الأخلاقي المريب أن تحط قطعاً من نفوس الناس . وهكذا قال : "إن الموسيقى تظل عفيفة متواضعة ما دامت تعزف على آلات بسيطة ، ولكن نظراً إلى أنها قد أصبحت تعزف على أنحاء متباينة وبطرق مضطربة . فإنها فقدت صفات الجد والفضيلة ، وكادت أن تنحط إلى مرتبة الوضاعة دون أن يبقى لها من جمالها الغابر إلا أثر ضئيل".

والواقع أن بويتيوس لم يقتصر على نقل آراء القدماء إلى مفكرى العصور الوسطى . بل إنه كان هو ذاته مسئولا عن تشكيل الفلسفة الجمالية الموسيقية للحضارة الغربية طوال قرون عديدة بعد وفاته. فقد كان اللاهوتيون المسيحيون راضين كل الرضا عن رأيه القائل إنه لما كانت الموسيقى فى أساسها رياضية البناء وأخلاقية القيمة ، فمن الضرورى أن يكون التأليف الموسيقى دقيقاً دقة العلم ، حتى لا يفسد الطابع الأخلاقى للموسيقى وكانت النتيجة النهائية لآرائه ، كما عدلها أتباعه ووسعوها ، هى أن القيمة الأخلاقية للموسيقى متوقفة على العلم ، وانتهى الأمر بعلم الموسيقى إلى اتخاذ قوالب محددة لا يخرج عنها . وهكذا رأى رجال الكنيسة أن أى خروج على القوالب الموسيقية التقليدية ، أو على الموسيقى الكنسية المسموح بها . هو أمر خارج على العلم وعلى الدين معاً ، ولقد كان رجال الكنيسة يعلمون حق العلم أن هذا الرأى موجود بصورة ضمنية عند أفلاطون ، ومع ذلك كان مما يدعم موقفهم أن يستطيعوا الإهابة بسلطة أى مفكر آخر ، حتى لو كان وثنياً رومانياً ، يقول بآراء يمكنهم استخدمها لصالحهم. ولقد كان دستور البابا يوحنا الثانى والعشرون " الذى شغل منصبه من سنة ١٣١٦ إلى ١٣٣٤" وهو الدستور الذى كتب بعد ثمانمائة عام من وفاة بويتيوس السابقة لأوانها . والذى كان يتضمن هجوماً على الموسيقى الجديدة فى ذلك العصر كان هذا الدستور متأثر بفلسفة بويتيوس الجمالية فى

الموسيقى إلى حد أن كاتبى هذه الوثيقة البابوية آثروا أن يقتبسوا من كتاباته فى دفاعهم عن الموسيقى الدينية فى الكنيسة المسيحية . فقد اقتبس رجال الكنيسة من بويتيوس نصاً توجهوا به إلى دعاة الموسيقى الحديثة ، سواء منهم صانعوها ومتذوقوها ، يقول فيه : "إن الشخص الذى هو بطبيعته ميال إلى الحسيات، يستمتع بالاستماع إلى هذه الألحان الفاسقة . ولابد لمن يثابر على الاستماع إليها أن تضعف أخلاقه وتفقد روحه صلابتها."

وهناك فيلسوف آخر معاصر لبويتيوس ، شارك بدوره فى تعريف مفكرى العصر الوسيط بالفلسفات الموسيقية لليونانيين ، وهو كاسيو دورس Cassiodorus (٤٨٥-٥٨٠) الذى كان فى حياته أسعد حظاً من بويتيوس . وقد نظر بدوره إلى الموسيقى على أنها مبحث رياضى ، وتأثر بالطابع الأفلاطونى فى آرائه الأخلاقية فى الموسيقى . فكتب فى رسالة إلى بويتيوس يقول : "إن المقام الدورى Dorian يؤثر فى العفة والحياء" واتفق مع أفلاطون على أن المقام الفريجى "يستفز الرغبة فى النضال ويثير الغضب" أما المقام الأيولى Aeolian فإنه "يهدىء عواصف النفس وينزل الكرى فى أجفان النفس الهادئة" أما المقام الرابع من أساليب القدماء وهو الإياستى Iastic فإنه "يجعل البصيرة الخاملة حادة ، ويجعل الذهن الدنس يتطلع إلى الأمور السماوية" . وأما المقام الأخير ، وهو الليدى ، فلم ينظر إليه كاسيودورس بطريقة أفلاطونية خالصة ، وإنما رأى فيه أسلوباً موسيقياً ذا قيمة علاجية ، إذ أن هذا المقام الليدى " يخفف من الأعباء الثقيلة على النفس ، ويزيل الضيق بالترويح الممتع عن النفس" وللموسيقى فى فلسفته قيمة روحية هى تقريب الناس من الله ، كما أن للموسيقى القدرة على إثارة أحوال متفاوتة فى النفس . وهى أيضا صورة فعالة من صور التطهر Katharsis، تزيل فى رأيه الضيق وتهدئ الانفعالات.

القسم الثالث – الأناشيد الجريجوريانية :

كانت الكنيسة المسيحية ، منذ نشأتها الأولى ، تشن حملات منتظمة للقضاء على الوثنية . ولقد كان من الضرورى ، للقضاء على عقيدة الوثنى ، تحطيم معابده ومحو آثار فنونه . وترتب على ذلك حدوث تدمير واسع النطاق للمعابد الوثنية التى

كانت تضم أصنام الكفرة وتعاويذهم ، وكانت أذهان المسيحيين المتمسكين تجد لذلك المبرر الكامل فى أن هذه الأفعال إنما هى تنفيذ للإرادة الإلهية . ولكن هؤلاء المتمسكين وجدوا أنفسهم عاجزين تماماً عن القضاء على الموسيقى الوثنية : إذ لم تكن هناك مخطوطات تحرق أو موسيقيون يعاقبون . ولم تكن الموسيقى ذاتها تمثل شيئاً ملموساً ، وإنما كانت تمثل أفكاراً وتعبيرات فحسب - فأنى للمرء أن يقتل الأفكار والتعبيرات؟

ومنذ عهد مبكر ، يرجع إلى وقت أوغسطين ، كانت هذه العداوة الدينية للفن قد رسخت بالفعل . فقد اجتاحت رجال الكنيسة فى القرن الرابع موجة عارمة من المعارضة حتى للفن المسيحى ذاته . وبحلول القرن السادس كان جريجوريوس الأكبر الذى ولد عام ٥٤٠ وتولى منصب البابوية من عام ٥٩٠ إلى عام ٦٠٤ ، قد أمر وهو لا يزال أسقفاً لمرسيليا ، بنزع وتدمير كل الصور المقدسة داخل نطاق أسقفيته وكانت تصرفاته مبنية على الاعتقاد بأن هناك فارقاً بين تقديس الصورة ذاتها وبين النظر إليها على أنها رمز . وكان جريجورى يخشى أن يبدأ الإنسان العادى فى تقديس الرمز بدلا من الموضوع المرموز إليه . وكانت نفس هذه المشكلة تتمثل فى الموسيقى : فإذا كان الشخص العادى الذى يؤم الكنيسة يفتتن بالطابع الحسى للموسيقى الدينية إلى حد نسيان أن الموسيقى لا ترمى إلا إلى تجميل النص المقدس فحسب ، فلابد عندئذ من تبسيط الموسيقى وتأكيد النص.

ومن الجائز جداً أن البابا جريجورى قد تذكر تحذير أوغسطين الموجه إلى المسيحيين بألا يخلطوا بين رمز الإيقاع الموسيقى وبين ما يمثله الرمز ، إذ أن الجمال والموسيقى ليسا إلا محاكاة فنية لنظام أعلى أضفاه فضل الله على البشر . ولابد أن جريجوريوس قد تأثر أبلغ التأثر بعبارة أوغسطين القائلة : "ويل لمن يحبون إشاراتك بدلا منك ، ويضلون طريقهم وسط آثارك" وما كان من الممكن أن تجد آراء أوغسطين عن الموسيقى فى الحياة المسيحية نظيراً أكثر تحمسًا من البابا جريجورى.

وربما كان جريجورى الأكبر أشهر شخصية فى تاريخ البابوية. وقد صوره التاريخ تارة على أنه شغوف بالفن ، وتارة أخرى على أنه شخصية قوية تفتقر إلى كل إحساس أو خيال فنى . وقد امتدحه كثير من الكتاب فى العصور الوسطى بوصفه رجلا عظيما فاضلا من رجال الكنيسة ، دون أن يعبأوا بالتفرقة بين عبقرية البابا جريجورى الدينية فى دعم الكنيسة ، وبين احتقاره للعلوم والفنون ، وعزا إليه هؤلاء الكتاب نظريات متحررة كانت بعيدة كل البعد عن فلسفته . ولكن من المفارقات العجيبة أن الأجيال التالية لم تعد تعرفه بفضل مقدرته السياسية والتنظيمية الفذة ، بل بفضل الموسيقى التى ارتبطت باسمه.

ولكى يتأكد البابا جريجورى من أن المبادئ والتعاليم المسيحية لا توضع موضع الشك أو تتعرض لتفنيد المارقين ، فقد حرم التعليم الدنيوى وأضفى على الدراسات اللاهوتية أهمية لم تكن لها من قبل على الإطلاق ، واستبعد العلم والفن من التعليم الدينى . ولكن لما كان العرف الشائع فى العصور الوسطى قد جرى على النظر إلى الموسيقى على أنها فرع من الرياضيات ، فقد أدرجت ضمن الرباع التعليمى ، الذى يتألف من الحساب والهندسة والفلك والموسيقى.

ولما لم يكن جريجورى يعبأ كثيراً بالتعليم الدنيوى ، فليس من المستغرب أن نجده ينفر من الاتجاهات الموسيقية اللادينية ، التى كانت فى حاجة إلى قمع مستمر . ولقد بلغ من صرامته فى إدارة شئون الدين أنه عاقب أصحاب المناصب فى الكنيسة ، بعد خمس سنوات من توليه منصب البابوية ، لأنهم استمعوا إلى نوازع الشر فى نفوسهم ، ودربوا أصواتهم على أداء الجزء الموسيقى من الصلاة ، وقضوا فى ذلك وقتاً كان ينبغى أن يكرسوه لأغراض أشرف . ومن ثم فقد أمر جريجورى بأن يقتصر القساوسة على غناء الإنجيل ، ويغنى مساعدوهم بقية الجزء الموسيقى من الصلاة . وقد اتخذ الخطوات اللازمة لتوفير هؤلاء المساعدين ، بتشييد معاهد دينية إضافية، وإنشاء مدرسة للغناء "سكولا كانتوروم" زودت فرق الإنشاد البابوية بالمغنين.

ولقد حذا جريجورى حذو أوغسطين ، فرأى فى الموسيقى مجرد عامل مساعد فى أداء الصلاة . كذلك التزم معتقدات أوغسطين المتأخرة ، فحظر كل ماله

صبغة وثنية ويمكن أن يكون له تأثير في المسيحيين . وهكذا محى الفن والموسيقى من الوجود بوصفهما نشاطاً حضارياً . واستعيض عن العلم والبحث مهما كان ضيق نطاقهما – بالنظام الصارم والعزوف والتبتل . ومع ذلك فإن البابا جريجورى الأكبر هذا هو نفسه الذى نسب إليه دور خلاق فى تلحين جزء من القداس ، هو الجزء التبادلى . وتنظيم الطقوس الدينية . ولكن هناك من الأسباب ما يدعو باحثى الموسيقى إلى الاعتقاد بأن هذه النسبة خيالية أكثر منها واقعية.[1]

وللأناشيد الجريجورية أصول متعددة. فهى قد تطورات من الموسيقى الشرقية والعبرية واليونانية ، ومن صورة سابقة عليها وأبسط منها هى الأناشيد الأمبروزية "نسبة إلى القديس أمبروز" ومن الأسباب التى تساق لتعليل ظهور الأناشيد الجريجورية أنها نشأت نتيجة شكاو متعددة تقدم بها رجال الاكليروس ، من أن الموسيقى الكنسية تؤدى بطريقة غير صحيحة وبانفعال مفرط . ويقال إن جريجورى قد جمع مختلف الأنواع التى تغنى فى الكنائس ، وصنفها وعدلها ، ووضع – على ما يقال – ألحاناً جديدة ، ثم أصدر أمراً حدد فيه بدقة طريقة أداء كل جزء من الموسيقى وموقعها فى شعائر الصلاة ، وبذلك استن سنة أدت إلى تثبيت الطقوس الدينية بدقة مع تنويعها.

وتنقسم الأناشيد الجريجورية إلى ثلاث فئات من الألحان : المقطعية syllabic والتطويلية neumatic والتطريبية melismatic ففى المجموعة الأولى كان كل مقطع من النص يطابق نغمة واحدة فحسب وقد يحدث أحياناً أن يطابق مقطع واحد نغمتين أو ثلاثاً ، ولكن الألحان كانت على الدوام بسيطة فى طابعها . أما فى النوع التطويلى فكانت بعض المقاطع تستخدم لنغمة واحدة . ولكن العادة المتبعة كانت استخدام مقطع واحد لأداء مجموعة من نغمتين أو ثلاث أنغام وأما النوع الثالث ، وهو التطريبى . فكان أسلوباً مزركشاً يغنى فيه مقطع وحيد بطريقة زخرفية خالصة.

( ) بول . لانج : الموسيقى فى الحضارة الغربية paul H. Lang : Music in Western Civilization ص ٦٢– ٦٥ . الناشر W. W. Norton ، نيويورك ١٩٤١.

وكانت الألحان الجريجورية تبنى فى البداية على نظام نغمى من أربعة مقامات . وعلى الرغم من أن أصل هذه المقامات يرجع إلى المقامات الشرقية والعبرانية ، فقد سميت بالمقامات الكنسية لارتباط طابعها اللحنى الخاص بالغناء الديني . وكانت المقامات الأربعة الأصلية تسمى بالمقامات الرئيسية ولكن كان الأغلب تسميتها بالمقامات الأصلية authentic . وعندما أضيفت إليها أربعة أخريات. كان يطلق عليها اسم المقامات البلاجالية plagal وقد استخدمها الملحنون لأصوات الرجال فحسب.

ولم يؤلف الموسيقيون الجريجوريون الأوائل موسيقى مبتكرة ، وإنما كرسوا جهودهم لاقتباس الألحان القديمة أو أجزاء منها ثم تعديلها بحيث تلائم جزءا معيناً من الشعائر المنوعة . أى أن الجهود الفنية لهؤلاء الموسيقيين قد تركزت كلها فى إعادة تعديل قالب الألحان القديمة وصياغتها من جديد . وقد بلغوا فى هذا التنظيم قدراً كبيراً من البراعة . والدليل على ذلك تمكنهم من تنويع ذلك العدد المحدود من الألحان الذى كانت تبنى عليه الموسيقى الكنسية فى العصور الوسطى ، فى قوالب عظيمة التباين . ولقد كان لدى الموسيقى الكنسى صبر لا ينفد استمده من حياة الرهبنة فى الأديرة ، وأتاح له ذلك أن يوجه أعظم عنايته لتحقيق توازن بين النص والموسيقى ، بحيث لا يضحى بالنص ولا تصبح الموسيقى جوفاء وعندما يتكرر استخدام نص معين فى أجزاء مختلفة من الشعائر ، كان الملحن يمله بلحن مقابل يلائم وظيفته الجديدة . ولقد بلغ هؤلاء الملحنون من الإبداع فى كتابة الألحان المنفردة ما جعل أعمالهم تظل مصدراً للإلهام الفنى لكل من يكتبون الموسيقى.

وفى خلال القرون التالية ظهرت مقادير غير قليلة من الأناشيد التى تنتمى إلى النمط الجريجورى خارج روما . فبتوسع الكنيسة توسعت أناشيدها أيضا . وانتقلت هذه الأناشيد إلى إنجلترا فى عهد مبكر جداً عن طريق المبعوثين البابويين "القاصدين الرسوليين" وعملت أديرة كثيرة فى أيرلندا بجهد لايكل فى سبيل تنمية هذا النوع من الموسيقى . وشجع شرلمان على قبولها فى فرنسا وألمانيا ذلك لأنه كان حاكما ذا عقلية عملية . سعى الى بعث الوحدة بين جميع أرجاء

مملكته . وكان حكيما في تشجيعه للأناشيد الكنسية حتى يستغلها بوصفها رباطا قويا للوحدة . ويقال إن الغاليين لم يستطيعوا تذوق الصفاء الجمالي لهذه الأناشيد نظراً إلى جلافتهم الطبيعية ، وأصروا على أن يضيفوا إلى الموسيقى الكنسية أجزاء من أغانيهم الخاصة التي لم تكن مستاغة.

وكانت الأناشيد الجريجورية تستخدم نظاماً من العلامات "النومس" neumes كوسيلة للتدوين : وهذه العلامات ، التي يمكن العثور عليها في المخطوطات الجريجورية التي حفظت لنا منذ عهد بعيد يرجع إلى القرن التاسع ، لم تكن تقدم للمغني إلا تلميحا تقريبيا عن مجرى اللحن . أما الألحان والقوالب ذاتها فكانت تنقل من جيل إلى جيل بالسماع ، إذ أن العلامات لم تكن تصلح إلا للتذكرة فحسب : ومع ذلك امتد نظام العلامات "النومس" هذا إلى التدوين الحديث مباشرة . لأنه كان يستطيع أن يدّل المغنى على اتجاه الخط اللحنى نحو الارتفاع أو نحو الانخفاض. وقد حدث في وقت ما ، من هذه القرون ، أن توصل أحد الرهبان إلى فكرة التدوين الموسيقي ، واختار لسبب ما ، خطاً أفقيا لتمييز ارتفاع صوت معين عن الآخر . وبعد ذلك بوقت قصير ، أضيف خط ثان ، حتى إذا ما جاء القرن الحادى عشر ظهرت في المخطوطات أو الخطوط الموسيقية المعروفة . فكان الخط الأحمر يدل على النغمة "فا F " والخط الأصفر (وأحيانا الأخضر) يدل على "دو C " وأدى إلى ذلك تكوين مفتاحي فا ودو ابتداء من القرن الثاني عشر ، ثم اعقبها مفتاح صول G وأدخل الراهب البندكتيني "جويدو داريتسو Guido dArezzo (٩٩٥– ١٠٥٠) تحسينات على طريقة التدوين ، ومن المعتقد أنه تقدم بنظريات جديدة في التدوين إلى البابا يوحنا التاسع عشر في أوائل القرن الحادى عشر.

القسم الرابع – فيلسوف العصر الوسيط والموسيقى :

يرجع أصل كثير من القوالب الموسيقية الكنسية إلى نصوص دنيوية ، بل إباحية في أحيان غير قليلة ، كانت لها ألحان سهلة الحفظ . كذلك كان للموسيقى الكنسية دورها تأثير مباشر في الموسيقى الدنيوية وطوال الفترة الأولى من تطور الكنسية كان المسئولون من رجال الدين يرقبون عن كثب تلك الموسيقى

الدنـيوية، ومـا كـانوا يعدونـه دنسـاً فيها . ومع ذلـك فقـد وجـدت الأغنيات القومـية المحلية طريقها إلى المعابد المقدسة : واجتذبت الموسيقى الدنيوية فى ذلك العصر جمهـور المتعـبدين : والكهنة المشرفين علـى العبادة بدورهم . وترتب على ذلك أن التحذيرات التـى كانـت تأتـى مـن رومـا كانت موجهة إلى رجال الدين ورعيتهم فى آن واحـد . وكانـت الكنيسـة تشعر بأن مـن واجبها ألا تستلم فـى أى ميدان ، أو تتردد فـى تفسيراتها ، إذا شـاءت أن تحـتفظ بمواقعهـا ، بـل أن تظـل قلعة ثابتة راسخة تقف فى وجه الهرطقة والمؤثرات الوثنية الكافرة.

ولقـد رأيـنا مـن قـبل أن المـزامير التـى ورثها العبرانيون للمسيحيين ، كانت ، فى تطور القوالب الموسيقية ، أقد م لون من ألوان الموسيقى الكنسية وكان المسيح يعـرف شعائر المعابد اليهودية معرفة كافية ، بدليل أنه عندما ودع حوارييه حدد معالم الجـو الدينـى للعشاء الأخير بغناء المزامير . وفيما تلا ذلك من السنين، عرف الوثنيون والمنتصرون الذيـن كـانوا غيورين على ممارسة شعائر الكنيسة ، أو الذين أقبلوا عليها بحماسة ، أناشـيد المزامير ، ولمـا كانـت إحـدى الطوائف تفر من مضطهديها ، كانت تحمـل معها المزامير حيثما وجدت دياراً جديدة . وهكذا انتشرت المزامير فى الفترة التالية إلى حـد أنهـا كانت من جهة قيداً على حرية الطوائف المسيحية ، وكانت من جهـة أخرى مصدرا زخراً للموسيقى ، يستمد منه المؤمنون من القوة والعزاء الروحى ما يكفل لهم الصمود خلال أوقات المحن.

وقـد أعـلى القديـس أمـبروز وأتـباعه قـيمة الأنشـودة الدينـية hymn فـى الموسـيقى الكنسـية . وليس فـى وسعنا أن نجـزم إن كانـت الألحـان المسـتخدمة فى هـذه الأنانشـيد مـن أصل شعبى فحسـب ، أم أن جـزءاً غير قليل منها كان من تأليف القساوسـة أنفسهم . وعـلى أية حال فإن القالب اللحنى للأنشودة القديمة كان بسيطاً مما ساعد دون شك على قبولها فى الكنيسة وذيوعها بين الناس . ولضمان أعظم قدر مـن البسـاطة كـان كـل مقطـع فـى الـنص الكلامـى تخصـص لـه نغمـة واحـدة مـن الموسيقى.

ولقد كان اللحن ، في الأناشيد الجريجورية ، خاضعا للنص الكلامي ولما كان الإنشاد يستخدم إطاراً لحنيا لنص مقدس . فقد تعين على اللحن ألا يكون معقداً وأن يكتفي بالقيام بدور الأساس الخلفي لذلك النص . وتضمنت الأناشيد كثيراً من الألحان العبرانية التي أخفيت فيها ببراعة ، كما حملت الأناشيد الجريجورية آثار النظام الموسيقي اليوناني : أما أصل العلامات (النومس) neumes المستخدمة في الأناشيد فما زال سراً إلى حد ما : ونحن نعلم أن العبرانيين قد استخدموا إشارات المقاطع المتحركة في غناء تراتيلهم ولكنا لا نعلم إن كان ذلك قد أثر في المسيحيين ، أم أنهم وضعوا نظامهم الخاص في العلامات (النومس) ، أو كيف ومتى وضعوا هذا النظام.

وقد ذكر إيزيدور الأشبيلي (Isidore of Seville) (٥٧٠- ٦٣٦) أن قدراً كبيراً من الموسيقى المعروفة في عصره كان يحفظ عن ظهر قلب وينقل بالتلقين إلى أجيال أخرى ، ولولا ذلك لضاع إلى الأبد . ولم يخترع التدوين إلا بعد أربعة قرون ، على يد جويدو داريتسو Guido dArezzo ، الذي قال : "إن أي نتيجة فيزيائية لا تكون لها قيمة موسيقية مالم تؤيدها الأذن" والذي اخترع أيضا أول أشكال السلم كما نعرفه اليوم . وقد اختلف المؤرخون حول تحديد دوره بدقة ، ولكن في وسعنا أن نفترض ، دون أن نخشى الوقوع في الخطأ ، أن جزءا كبيراً من الأعمال المنسوبة إليه صحيح تاريخياً . فقد وضع جويدو نظاماً أدى إلى "السولفيج" الذي نستخدم فيه مقاطع لفظية لقراءة المدونات وقد أخذ أنشودة القديس يوحنا المعمدان . واستمد المقطع الأول من كل بيت للدلالة على درجة مختلفة في السلم والنص اللاتيني لهذه الأنشودة هو :

Ut queant laxis Resonare Fibris
Miea gestorum Famuli tuorum
Solve polluti Labii reatum
Sancte Joannes

وهناك صوت كامل يفصل بين "أوت" وهي دو فيما بعد و "ري" ، و "مي" وبين "فا" و"صول" و "لا" ، ونصف صوت بين "مي" "وفا" وقد تغيرت "الأوت" فيما

بعد إلى "دو" وجمع بين الحرفين الأولين فى كلمتى البيت الأخير ، بعد عصر جويدو ، ليكونا المقطع "سى" (*) حتى تكتمل دورة السلم . وكان جويدو قد وضع فى الأصل صوتاً زائداً قبل "أوت" مستخدما الحرف اليونانى "جاما"، الذى يكون ، بعد إضافته إلى "أوت" لفظ "جاموت gamut " : وقد أصبحت كلمة "جاموت" تدل فى السنوات التالية ، على التركيب الكامل للسلم.

كذلك اهتم جويدو بحالة الموسيقى من الوجهة الأخلاقية فى عصره فوجه إلى كثير من رجال الدين نفس التهمة التى كان البابا جويجورى الأكبر قد وجهها إليهم قبل ذلك بأربعمائة عام ، بناء على موقفهم من الموسيقى . "وأخطر الأمور جميعاً ، أن كثيراً من القساوسة والرهبان يتجاهلون المزامير ، والقراءات المقدسة ، والتراتيل الليلية .... على حين أنهم يعكفون بجهد أحمق لا يكل ولا يمل على دراسة علم الغناء ... "

ومن المعتقد أن فن "الاسترسال" (السيكونسة sequence) أو وضع نص للمقطع الأخير من "التهليلة alleluia " قد ظهر أصلاً فى شمال فرنسا فى القرن التاسع . وكان القديس أوغسطين والقديس أمبروز قد امتدحا ، قبل حوالى ٥٠٠ عام تطويل غناء التهليلة أو التسبيحة Jubilus ، بوصفه حمداً لله دون كلمات . على أنه لم يكن من السهل حفظ التسبيحة ، ومن هنا بدأت تظهر فكرة إضافة نص كلامى لمساعدة المغنين على تذكر الألحان الطويلة . وفى البداية كان يوضع لكل نغمة مقطع واحد ، ولكن السيكونسة (الاسترسال) أصبحت بمضى الوقت من التعقيد ، واكتسبت من الشعبية ما جعلها تشكل خطراً على الطابع الدينى للشعائر . وهكذا فإن الكنيسة لم تنظر بعين الرضا إلى هذا التطور لفن "السيكونسة" (الاسترسال) ولا لفن التروبة (الفواصل) (troping) أيضا - والتروبة هى ما يقحم بين الأجزاء التى تغنى من القداس.

(*) يلاحظ أن الحرفين المشار إليهما هما s و J ، واللغة اللاتينية لا تفرق بين الحرف J والحرف I . (المترجم)

ولقد كان فن "السيكونسة" (الاسترسال) والتروبة (الفواصل) مقتصراً فى البداية على الأديرة ، ولم ينتقل إلى النشاط الموسيقى للأبرشية الدنيوية للكنيسة إلا فيما بعد ، وعندئذ أدخل القساوسة بالتدريج فواصل باللغات المحلية فى الشعائر الدينية لكى يشرحوا لجمهور المصلين الأجزاء الغنائية من القداس اللاتينى التقليدى للشعائر الدينية . ولما كان أقطاب الكنيسة لم يعترفوا قط بهما بوصفهما جزأين رسميين من الشعائر الدينية ، ونظراً إلى أن مجمع ترنتينو Trent (١٥٤٥ – ١٥٦٣) قد اعتراض على قيمتهما فى الشعائر ، وعلى ما فيهما من تحرر شعرى ، فقد أصدر البابا بيوس الخامس أمراً يخطر فيه استخدام كل "السيكونسات " ماعدا القليل منها ، فى الشعائر الرسمية للكنيسة ، ويحرم تماماً استخدام طريقة "التروبة" فى هذه الشعائر . أما "السيكونسات" القليلة التى لم يتناولها قرار الحظر ، فما زالت محتفظة بمكانتها فى الشعائر الدينية إلى آليوم.

ولقد كان الفلاسفة العصور الوسطى تأثير كبير فى مجرى الموسيقى ، سواء أكان هذا التأثير مباشراً أم غير مباشر . إذ كان القديس أوغسطين يؤمن بحرارة بأن من الخير حظر الموسيقى الوثنية والأدب الوثنى حظراً تاماً ، حتى لا يؤديان إلى إغراء المسيحيين على قراءة الشعراء الرومان أو حضور المسارح الرومانية . كذلك كان هناك جانب صوفى فى تقديره للموسيقى . ذلك لأنه كان يؤمن بالمبادئ الفيثاغورية التى كانت ترد ظاهرة الموسيقى إلى علاقات عددية خاصة ، وتحاول تفسيرها من خلال هذه العلاقات ، وهكذا رأى أوغسطين أن الله قد خلق الكون بأن جمع كل العناصر بالنسب الصحيحة بدقة ، حتى يتم التوازن المنسجم والتوافق بين كل عنصر وبين جميع العناصر الباقية وفقاً للمشيئة الإلهية . ومن ذلك استنتج أنه إذا كان عنصر الإيقاع فى الموسيقى نسخة محاكية لأنموذج كونى ، فلابد أن الموسيقى تمثل الحركة الكونية ذاتها على نطاق محدود . ولقد كانت هذه النظرة أفلاطونية ، رددها أفلوطين قبل أوغسطين . كذلك مضى بويتيوس بهذه الحجة خطورة أخرى فى طريق التأمل الفلسفى ، إذ جعل من النظرية الأفلاطونية أساساً لتقيم الموسيقى بوجه عام . ولكن مهما كان الفلاسفة نظريين فى تقديرهم للموسيقى ، فلسنا بحاجة

إلى تفكير طويل لكى ندرك مدى تأثير نظرياتهم الميتافيريقية والأخلاقية فى مجرى التطور الموسيقى.

ولم يكن الفلاسفة الكاثوليكيون الذين عاشوا فى القرون التالية للألف عام الأولى من المسيحية يقلون عن الفلاسفة السابقين عليهم تزمتاً فى آرائهم الأفلاطونية فى الموسيقى : من الجائز أن مواقفهم الفلسفية كانت فى بعض الحالات أقرب إلى النزعة الإنسانية من مواقف السابقين عليهم ، غير أن نظرتهم إلى الموسيقى ظلت تماثل نظرة هؤلاء الأخيرين فى طابعها الصوفى : وهكذا فإن الاتجاه الإنسانى الذى نجده كامناً فى فلسفة أبيلار Abelard وفى إيمان القديس فرنسيس St. Francis (الأسيزى) ولاهوت القديس توما الأكوينى - هذا الاتجاه لا يمتد إلى كتاباتهم فى الموسيقى : وطرأ تغيير كبير على الآراء التى كان أبيلار والقديس فرنسيس يقولان بها عن الموسيقى وهما بعد طالبان للعلم ، عندما انخرطا فى السلك الرسمى للكنيسة . ذلك لأنهما عندما أصبحا من رجال الكنيسة ، صارا ينظران إلى المتعة الحسية التى كانت الموسيقى تجلبها لهما فى شبابهما على أنها ذات طابع لا دينى ، إذ أن موسيقى أيامهم الخوالى كانت توحى باللذة أكثر مما توحى بالتوبة ، وتهيب بالجسد لا بالروح.

وقد وجد القديس أوغسطين وبويتيوس تشابها بين النظام الموجود فى الموسيقى وبين النظام الأخلاقى الذى يسود جميع أرجاء الكون . وذهب هذان الفيلسوفان ، اللذان كان أحدهما مسيحيا والآخر وثنيا ، إلى أن الموسيقى المتناسقة تحاكى نظام الكون : ورأى الاثنان معاً أن للموسيقى القدرة على رفع مستوى أخلاق الإنسان أو الحط منها . كذلك أيد أوغسطين وبويتيوس النظرية الأفلاطونية القائلة إن الموسيقى نوع من الرياضة يمكنه أن يساعد على تهذيب العقل : وأن الرياضيات بالمثل تبعث نظاما متوافقاً فى الكون . وقد فسر أتباع بويتيوس هذا الرأى الأفلاطونى بأنه يعنى أن الموسيقى علم تسرى عليه نفس القوانين الرياضية التى تبعث النظام فى الكون . والانسجام بين الأفلاك : وعلى ذلك فمن الواجب ألا تقل صرامة علم الموسيقى عن صرامة القوانين الرياضية التى يسير بمقتضاها الكون .

وقد قدر لرأى بويتيوس هذا أن يسيطر على التفكير الجمالى فى الموسيقى طوال قرون عديدة تالية.

ولقد عرف عن أبيلار (١٠٧٩ - ١١٤٢) فى شبابه أنه موسيقى بلغ من البراعة فى التأليف والعزف على العود lute حداً اشتهر معه شهرة واسعة بأنه الشاعر المغنى Minstrel : والواقع أننا لا نذكر عن أبيلار ، فى العادة ، سوى أنه رجل كنيسة وصاحب نزعة إنسانية ، وكاتب رومانتيكى فى رسائله إلى الوزير Heloisa ومؤلف لأغان باللغة العامية كان طلاب باريس ينشدونها . ولكننا كثيراً ما ننسى أنه لحن أو أعاد توزيع عدد من الأناشيد الدينية للكنيسة [1] ، وأنه كان ينظر إلى الفلسفة على أنها وسيلة لجعل التعاليم المسيحية معقولة ومفهومة.

كذلك ألف القديس فرنسيس فى شبابه ، كبقية الشبان المختالين فى أيامه ، أغانى وأشعاراً . ولكنه عندما تقدم به العمر ، وأحس بأن أى عذاب لا يعادل ما عاناه المسيح فى حياته ، كتب "أنشودة للشمس Hymn to the Sun" وهو قابع يترقب الموت فى زنزانة تغشاها الفيران : ولو كان أى مسيحى أقل منه شأنا هو الذى كتب أنشودة للشمس لعدت أغنية وثنية ، غير أن نزعة القديس فرنسيس فى شمول الألوهية (أو وحدة الوجود) ، التى تتسع لحب كل مخلوقات الله ، كانت فى إيمانها وتقواها بمنأى عن كل شك.

ولقد كانت القرون الثمانية التى تفصل بين القديس توما (حوالى ١٢٢٥ - ١٢٧٤) وبين القديس أوغسطين ، تمثل البداية والنهاية التقريبية لفلسفة العصور الوسطى . والواقع أن من المستحيل فصل الفلسفة عن اللاهوت فى العصور الوسطى. إذ أن المفكرين المدرسيين قد استنفدوا طاقاتهم فى تشييد مذاهب استدلالية منطقية تؤدى إلى البرهنة بطريقة استنباطية واستقرائية على وجود الله

---

(١) هنرى أوربورن تيلر : "العقل فى العصور الوسطى" H.O. Taylor . The Medieval Mind ص ٥١ الناشر Macmillan ، لندن ، ١٩٢٧ :

أيتها الأخت الويز : لقد ألفت حسب رجائك يا من كنت عزيزة على نفسى فى الدنيا . وانت الآن أعز ما تكونين فى المسيح . أناشيد من النوع الذى يسمى فى اليونانية "hvmn " وفى العرية "تليم tillim"

وألوهيته . ولقد اختلف الموقف الفلسفي لكل من أوغسطين وتوما ، وهما العملاقان العقليان لهذه الفترة ، في المسائل النظرية . أما في الموسيقى فلم يكن هناك اختلاف بين آرائهما . وقد شارك القديس توما رأى أوغسطين القائل إن علم الموسيقى مبني على مبادئ تحددها الرياضيات . "وعلى ذلك ، فكما أن الموسيقى تقبل سلطة المبادئ التي يلقننا إياها علم الحساب ، فكذلك يقبل العلم المقدس المبادئ التي يوحي بها الله"[1].

وعلى الرغم من أن الفلاسفة الكاثوليك كانوا يعلمون أن "العهد القديم" تضمن وصفا لموسيقى الآلات وللغناء ، فقد اتجهوا إلى الربط بين الآلات والطقوس الوثنية واللذان الجسدية . بل إن الفلاسفة الكاثوليك والأشد تمسكا بعقيدتهم قد أضفوا على الآلات الموسيقية دلالة رمزية . فقد نظر القديس أوغسطين إلى الطبلة والسنطور (psaltery) على أنها تذكر المرء بجسد المسيح مشدوداً على الصليب "فالجلد يشد على الطبل ، والوتر يشد على السنطور ، وفي كلتا الحالتين يصلب البدن"[2] وهكذا لم يكن في وسع القديس أوغسطين أن ينظر إلى هاتين الآلتين بنفس الروح المرحة التي نظر بها إليهما العبرانيون ، والتي تدل عليها هذه الآية في "العهد القديم" : "فليغنوا لله مزموراً بالطبل والسنطور".

ولقد كان فلاسفة العصور الوسطى المسيحيون الذين تحدثنا عنهم أعضاء في الكنيسة بصفة رسمية أو بأخرى . ولآرائهم في الموسيقى أهمية عظمى بالنسبة إلينا اليوم . فآباء الكنيسة قد وضعوا بالفعل معياراً للقيم بالنسبة إلى الموسيقى الدينية كان مبنياً على الفلسفة اليونانية واللاهوت العبراني ، وهما التياران اللذان تبلورا في كتابات القديس أوغسطين . وقد أسهم الفلاسفة المسيحيون في معرفتنا بالموسيقى ،

---

(1) المؤلفات الرئيسية للقديس توما الأكويني : الجامع في اللاهوت Basic Writngs of St. Thomas Aquinas :Summa Theologica الباب الأول ، المسألة الأولى ، الفقرة ٢ ، المجلد الأول . الناشر Random House نيويورك ١٩٤٥.

(2) الآباء النيقيون والتالون للنيقيين Nicene and post – Nicene Fathers المجلد الثامن ، ص ٦٧٨، الناشر The Christian Literature Co.، نيويورك ١٨٨٨.

بما تركوه لنا من أوصاف وتقديرات لمعنى الموسيقى وطبيعتها فى عصرهم . أما فلاسفة الرومان فقد احتفظوا بآراء اليونانيين فى صورتها الأصلية ، ولم يعدلوا الفلسفات اليونانية فى الموسيقى وفقاً للحاجات الدينية ، كما فعل آباء الكنيسة الأوائل . وقد لخص أرستيدس كونتليانوس Aristides Quintilianus الفلسفات الموسيقية التى كانت تعلّم فى الأكاديمية الأفلاطونية واللوقيوم (الليسيه) الأرسطى وحاول بويتيوس أن يقوم "بالتوفيق بين آراء أرسطو وأفلاطون إلى حد ما " وقد كان للفلاسفة المسيحيين والرومان معا تأثيرهم فى مجرى الفلسفة الجمالية للموسيقى : إذ أنهم لخصوا الفلسفات الموسيقية للحضارة الهلينية السابقة عليهم ، وقدروا هذه الموسيقى وعدّلوها وفقا لحاجات الإنسان الغربى وسواء قبلنا تقديرهم للموسيقى التى ورثوها من اليونان القديمة وطريقتهم فى استخدامها أم رفضناهما فإن حقيقة الأمر هى أنهم أعطونا مجموعة من المبادئ الجمالية لا تزال الكنيسة والدولة تتخذها أساساً ضروريا للحكم على الموسيقى فى أيامنا هذه.

القسم الخامس – الدراما الشعائرية :

كانت الدراما الشعائرية مسرحية دينية تولدت عن الفن الموسيقى فى العصر الوسيط . وقد بدأت بوصفها وسيلة مبسطة لتفسير الكتب المقدسة لأفراد الكنيسة الأميين ، ولكنها تدهورت بمضى الزمن حتى أصبحت مسرحية ذات طابع دينى مشكوك فيه ، وشوهت قداسة الكنيسة التى كانت تعرض فيها . وهناك وجه شبه تاريخى غير واضح المعالم بين أصل الدراما الشعائرية فى العصور الوسطى وبين ذلك التفسير الرومانتيكى الذى قدمه الفيلسوف "نيتشه" لنشأة الدراما اليونانية فى كتابه "ميلاد التراجيديا من روح الموسيقى اليونانية " فقد كان نيتشه يرى أن الدراما اليونانية قد نشأت من روح الموسيقى اليونانية . ثم تدهورت فى المسرح الرومانى إلى استعراضات سطحية تافهة . وبالمثل نشأت الدراما الشعائرية من فن "التروبس" (الفواصل) الموسيقى ، ثم تدهورت فأصبحت عروضاً تافهة للحياة فى عصور الكتاب المقدس وحكاياته.

ولقد كان آباء الكنيسة ينظرون إلى المسرح على أنه لون حسي مبتذل من ألوان الفن . وقد شكا المتحدث الرئيسي باسمهم ، وهو القديس أوغسطين من أن الشبان قد افتتنوا بخرافات هوميروس التي يعرضها عليهم كُتاب المسرح من الرومان[1] وفي الكتاب الثاني من "الاعترافات" قال إن المسيحيين يجدون لذة خاصة عندما يشعرون إزاء المحبين الآثمين والمجرمين الكبار في المسرح بأسف يفوق ذلك الذي يشعرون به إزاء نفوسهم المضطربة والتعساء الموجودين بينهم[2] :كذلك ورد ذكر المسرح الوثني والموسيقى الدينية في كتابات ترتوليان Tertullian (حوالي ١٥٥ وحوالي ٢٢٢ م.) ، ذلك المتدين الشديد التمسك بعقيدته ، الذي تخلى عن كنيسته الأصلية لينضم إلى طائفة غريبة الأطوار وجدها أكثر تمشياً مع المسيحية الزاهدة : فقد وصف ترتوليان المسرح الروماني بأنه معبد وثني يأوي شيطاني الثمالة والشهوة ، باخوس وفينوس ، وأرجع أصل المسرح إلى المعبد الوثني والمذبح الذي كان الوثنيون يحرقون البخور فوقه ، وسط أنغام المزمار والأبواق الصارخة ، ويقدمون القرابين إلى آلهتهم الحقاري[3]. وقال إن العروض المسرحية التي ترجع إلى أصل كهذا لا يمكن أن تعد جديرة ، من الوجهة الأخلاقية ، بالموسيقى المسيحية الصالحة التي كان المؤمنون يغنونها فيما بينهم : فالمزامير psalms والأناشيد الدينية تزيد الإنسان قرباً من الله . أما المسرح الوثني فيهبط بالإنسان إلى الشيطان.

غير أن الكنيسة كانت تتميز بالقدرة الفائقة على قهر العقبات التي تحول دون تقدمها الديني وطموحها السياسي . وكانت بارعة إلى أبعد حد في رفع التناقضات الفلسفية حتى تبعث الانسجام في لاهوتها ، وأظهرت مقدرة مماثلة في الطرق التي اتبعتها من أجل ضم الوثنيين إلى صفوفها . فهي قد اقتبست الموسيقى الوثنية في البداية ، كلما كان ذلك ضرورياً ومفيداً ، واستخدمت ألحانها لأغراضها الخاصة . وبعد انقضاء

---

[1] "الاعترافات ". الكتاب الأول ، الفصل ١٦.

[2] المرجع نفسه ، الكتاب الثاني ، الفصل الثاني.

[3] في المسرح De spectaculis ، الكتاب العاشر.

عدة قرون بدأت الكنيسة تنظر بعين الرضا على القيمة التعليمية للتصوير الرمزى . ولم يتبق . من بين الفنون الأصلية ، سوى المسرح الذى لم يكن قد انضم بعد إلى الثالوث الفنى وقد تحقق ذلك بفضل الدراما الشعائرية.

ولقد كانت للدراما الشعائرية ثلاثةعناصر ، هى الدين والموسيقى والنص الكلامى . ففى البداية كانت هذه الدراما مجرد محاورة درامية تطورت عن "التروبس " (الفواصل) التى أقحمت فى الشعائر لشرح الأجزاء التى تغنى فى القداس لجمهور المصلين . وقد ظلت الشعائر الدينية تؤدى باللغة التقليدية ، وهى اللاتينية . على الرغم من سيادة الجهل فى ذلك العصر الذى كان يحول بين المسيحى العادى وبين معرفة اللغة اللاتينية الكلاسيكية . وترتب على ذلك أن عدداً قليلا جداً من رواد الكنائس هم الذين كانوا يفهمون الشعائر . وبظهور "التروبس" (الفواصل) ، استطاع هؤلاء على الأقل أن يتتبعوا المعانى الأدبية الرئيسية للقداس . وقد حدث هذا التحول الثورى بإدخال شروح تروى باللغة الشعبية مغزى الصلاة . وكان معنى ذلك أن فهم القداس لم يعد مقتصراً على الأقلية المتعلمة ، بل إن المسيحى العادى يستطيع أن يستمتع بفهم "التروبس" (الفواصل) المشروحة من الصلاة وبلغ من شعبية هذه "التروبس" (الفواصل) أن مؤلفيها لم يكتفوا بأن تكون مجرد محاورة ، وإنما أضافوا العنصر الثالث ، وهو الإيقاع والنظم المقفى.

ولقد كانت "التروبس" (الفواصل) تؤدى فى الأصل بصو رة تجاوبية : فكان أحد أعضاء الإكليروس يرتل أويقرأ فقرة من الإنجيل أو من إحدى الرسائل الدينية باللاتينية ، فيرد عليه قسيسان أو ثلاثة بغناء شرح أو تلخيص باللغة المحلية للفقرة التى قرئت . وبعد أن أضيف الإيقاع والنظم إلى هذا الحوار ، ظهر شكل جديد من أشكال الدراما ، كانت له إمكانات درامية أوسع كرواية القصص الدينى المبنى على المعجزات وأسرار العقيدة المسيحية وحياة القديسين ومناقبهم : وكانت الخطوة التالية فى تطور الدراما الشعائرية هى إدخال المناظر لكى تبدو الأحداث أكثر واقعية.

وقد اتسع بالتدريج نطاق الأحداث فى الدراما الشعائرية حتى استنفد الإمكانات المحدودة لهيئة القساوسة ، ولم يعد هناك مفر من الاستعانة بجمهره المتدينين والطلاب الجامعيين لكى يؤدوا أدواراً محددة فى هذه الدراما : وعندئذ بدأ استخدام اللاتينية فى هذه المسرحيات الدينية يتضاءل ، لأن كثيراً من الممثلين الذين ينتمون إلى الطبقة العلمانية (أى الخارجين عن نطاق رجال الدين الرسميين) لم يكونوا يتكلمون هذه اللغة أو يفهمونها وبالإضافة إلى هذه الصعوبة ، فإن الممثلين العلمانيين ، وكذلك القساوسة ذاتهم وصبية المجموعات الغنائية المشتركين فى الدراما ، بدأوا يرتجلون الأجزاء الخاصة بهم ويقحمون كلمات ونغمات "دارجة" ، بحيث أن سلطات كنسية متعددة أفتت بأن الممثلين العلمانيين مسئولون عن انحلال هذه المسرحيات المقدسة ، وينبغى منعهم من الاشتراك فى الدراما الشعائرية ، التى بدأت فى الأصل بوصفها تروبس (فواصل) فى الأديرة ، ثم أصبحت عاملا يساعد على شرح الصلاة فى كنيسة الأبروشية ، قد أصبحت الآن عاملا من عوامل تشجيع صبية الممثلين فى هذه المسرحيات على إدخال الموسيقى الدنيوية فى بيت العبادة وعزف هذه الموسيقى البعيدة عن القداسة أمام المذبح ذاته : وهكذا فإن أقطاب الكنيسة لو كانوا فى حاجة إلى ما يذكرهم بألا يخففوا من وطأة رقابتهم على الموسيقى والأخلاق ، فإنهم كانوا يجدون المبرر الكافى لسياستهم كلما شاهدوا الممثلين العلمانيين يقتحمون ميدان الدراما الشعائرية.

ولقد ظهرت الدراما الشعائرية فى حوالى القرن العاشر ، عندما بدأ القساوسة يمثلون لأهل أبروشياتهم فى الكنائس مسرحيات مسيحية جعلوها جزءاً هاماً من الطقوس الدينية : وكان التمثيل فى البداية باللغة اللاتينية ، ثم أصبحت اللغات المحلية تستخدم بدورها فى القرن الحادى عشر . وبمضى الزمن تحولت هذه المسرحيات الدينية إلى أعمال ضخمة معقدة ، وتزايد عدد مشاهديها ، واتسع نطاق هذه المسرحيات ، وازدادت شعبيتها ، إلى حد أنها أصبحت تمثل خارج الكنيسة فضلا عن داخلها ، وأصبحت تؤدى "باللغة الدارجة".

وبمضى الوقت أخذ النظارة يحضرون لمشاهدة هذه المسرحيات الشعائرية بقصد التسلية ، أكثر مما يحضرون بقصد التزود من التعاليم المسيحية ، وأصبحوا يتوقعون من الممثلين أن يقدموا إليهم عرضاً ترويحياً . وازداد العنصر الهزلى فى الدراما الشعائرية ، كما ازدادت المسرحيات "دنيوية" وبتدهور نص الدراما الشعائرية تدهورت الموسيقى بدورها . وهكذا فإن ما كان يتخذ فى البداية مظهر أسلوب لتعليم العقيدة المسيحية باستخدام "تروبس" (فواصل) موسيقية ، قد انحط حتى أصبح مسرحية مصحوبة بالموسيقى ، تهتم بمبدأ أكثر مما تهتم بالإرشاد الدينى.

القسم السادس - الموسيقىّ الجوال :

تبددت فى مطلع القرن الحادى عشر مخاوف كان مبعثها خرافة سائدة فى الأزمنة الوسيطة ، هى أن نهايةِ العالم وشيكة الوقوع تمهيداً لعودة المسيح فى سنة ألف . فعندما لم تتحقق هذه الظاهرة ، بدأ الناس مرة أخرى يبنون ويبدعون ويضعون الخطط للمستقبل : إذ أن العالم باق على أية حال ، والله قد استجاب لصلوات المسيحيين وتراتيلهم الدينية وشاءت رحمته أن يؤجل يوم الحساب : وعندئذ أشارت الكنيسة إلى أن على الشباب أن يتمسكوا بإيمانهم وبالموسيقى المقدسة عند أسلافهم ، حتى يرضى الرب الواسع الرحمات الذى يرعى المسيحية عن أغانيهم ، ويستجيب لصلواتهم ، مثلما رضى عن الموسيقى الدينية لآبائهم واستجاب لدعواتهم.

ولم تكن فترة تقديم الشكر هذه على دوام حياة البشر قد انتهت بعد ، فى مطلع القرن الحادى عشر ، عندما بدأ الطلاب وصغار رجال الدين يهاجرون من مدينة جامعية إلى أخرى . وظلوا يجوبون أرجاء أوروبا حتى أوائل القرن الثالث عشر ، وذلك على الأرجح بوصفهم لاهوتيين ناشئين باحثين عن المعرفة والحقيقة ولكنهم قبل انصرافهم التام إلى الزهد ، أو ارتدائهم ثياب الكهنوت ، كانوا يشعرون بالرغبة فى الشرب من كأس المتع الدنيوية حتى الثمالة ، مما كان يؤدى بالبعض إلى التعجيل بالاعتراف الكامل بذنوبهم . وبالبعض الآخر إلى التحول عن الكنيسة تحولا نهائياً . وسرعان ما تدهور هؤلاء الطلاب الرحل إلى طائفة من الجوالين أو

الصعاليك ، ويعرف هؤلاء عادة باسم "المطربين goliards " وقد ظهر نشاطهم وتأثيرهم أوضح ما يكون فى ألمانيا ، وبدرجة أقل فى فرنسا وإنجلترا . وفى الأوقات التى لم يكن فيها هؤلاء مشغولين بالسكر أو الاحتيال على الفلاحين السذج ، كانوا يؤلفون عدداً لا حصر له من الأغانى الساخرة التى تقلد النصوص المقدسة ، أو يستخدمون ألحاناً شعائرية مع نصوص بذيئة ترمى إلى السخرية من الدين والأخلاق وفى خلال تجوالهم فى أرجاء كثيرة من أوربا ، متنقلين من جامعة إلى أخرى ، كان هؤلاء الطلاب الرحل والمتطلعون إلى سلك الكهنوت يؤلفون الموسيقى ويعزفونها والأهم من ذلك أنهم كانوا يتبادلون الأفكار . وعندما كان معين الخلق عندهم ينضب ، لم يكونوا يجدون غضاضة فى اقتباس الألحان الرئيسية من الأناشيد والتراتيل والقداسات الدينية مباشرة. هكذا أصبحت الألحان والكلمات المقدسة معرضة للسخرية وللتفسيرات المستخفة ، وأصبحت الموسيقى الدينية بأسرها ضحية للمجون ومحاكاة هؤلاء الطلاب لها بطريقة خارجة عن الدين . وكلما ازداد هؤلاء الطلاب انحلالا من حيث هم فئة ، ازدادت كلمات أغانيهم المعدلة وضاعة ، وازدادت ألحانهم المؤلفة والمقتبسة سخرية . ولما كانت الكنيسة غاضبة على سخريتهم ومرتابة فى إخلاصهم الدينى ، فقد أبت عليهم الدخول فى مناطقها المحرمة.

ولقد قامت الفئة المسماة بالشعراء الجوالين الفرنسيين (*) French jongleurs بدور أكبر من ذلك الذى قامت به الفئة السابقة ذاتها ، فى الإبقاء على جذوة الفن الموسيقى مشتعلة فى العصور الوسطى . وكان بعض هؤلاء الشعراء الموسيقيين المتجولين صعاليك لم يتلقوا تعليما منظماً ، يكسبون قوت يومهم بخفة اليد وزلاقة اللسان : فتراهم على استعداد لإحياء عرس ريفى بموسيقاهم ، أو أداء حركات بهلونية فى مولد صاخب ، تماماً كما هم على استعداد لتمثيل الأدوار الرئيسية فى المسرحيات الدينية . وكانت رحلاتهم تحملهم من إقليم إلى آخر ،

(*) يقترح السيد المراجع استخدام لفظ "الأدباتية" أو "المغزلكين" (وهو أقدم عهدا من الأول) . واللفظان يؤديان المعنى بدقة ويستحقان إشارة خاصة . (المترجم).

حيث كانوا يرفهون عن الناس بالدعابات والأحاديث والأغاني . ولقد كان هذا المغني الجوال بالنسبة إلى عامة الشعب بمثابة الجريدة اليومية والمسرح ومنشد الأغاني[1] وكان الضحك يسير في ركابه حيثما حل ، ولكنه كان أحيانا يأتي معه بأنغام حزينة . وكان الناس يحبونه لبذاءته وخفة روحه وموسيقاه . ولكنهم كانوا مع ذلك يخافونه لسحره الطاغي ، ولتلك "القوى الخارقة للطبيعة" التي كان يستطيع أن يخلبهم بها.

ولقد كانت توجد من الشعراء الجوالين أيضاً فئة مثقفة ، كانوا في بعض الأحيان من أسر عريقة ، وهؤلاء كانوا يجدون لهم طريقاً إلى قصور الإقطاع وبلاط الأمراء بوصفهم مغنين وشعراء ورواة للأقاصيص الكلاسيكية القديمة . وكان مثل هؤلاء الشعراء يظلون في القصور كأفراد دائمين ، أو يتنقلون بين باحات القصور منشدين أغانيهم وراوين أشعارهم لجمهور من المستمعين يقدرهم على الدوام وكان أصحاب المناصب الدينية الكبيرة ، والنبلاء ، وكبار أعيان المدن ، يحتفلون بضيوفهم هؤلاء ويقيمون الحفلات الباذخة للاستمتاع بموسيقى وأشعار تلك الشخصية الفذة شخصية الشاعر الجوال.

ولقد كان أصل هؤلاء الشعراء الجوالين (jongleurs) غامضاً ، وإن يكونوا قد أثبتوا وجودهم بوضوح في القارة الأوروبية في القرن التاسع. ومن الجائز أن يكون أصلهم راجعاً إلى المهرج اللاتيني (Latin mime) الذى كان بدوره جوالا وكثيراً ما كان يسير في أعقاب الجحافل الرومانية ليرفه عن جنود قيصر وعن الشعوب المهزومة التي كانت ترغم على الدخول في حومة الإمبراطورية . وقد سار الشاعر الجوال في العصور الوسطى في أعقاب الصليبيين ، لا لأنه كان متحمساً دينياً لطرد المسلمين من الأراضي المقدسة ، بل لأنه كان ينتفع ، كالمهرج اللاتيني ، من أية حملة مغامرة تتيح له إيجاد متنفس لروحه غير المستقرة وفرصة لبيع بضاعته الموسيقية ولقد كان الشاعر الجوال ، كالمهرج ، شخصية هزلية متجولة تجنبها مؤرخو الأدب

---

(1) بيير أوبرى : :الشعر والمغنون والجوالون " (التروفير والتروبادور) Pierre Aubery :Trouveres and Troubadours ص ١٠٢ (ترجمة كلود ايفلنج) . الناشر G. Schirmar نيويورك ١٩١٤.

الكاثوليكى وتجاهلوها . وكانت الكنيسة تعدهم أشخاصاً مغضوباً عليهم بوجه خاص لأنهم أقرب الناس تمثيلا للحضارة الوثنية ، ولأنه كان فى وسعهم أن ينفثوا "سحرهم المسموم " فى الأخلاق المسيحية عن طريق الغناء.

ولم يكن دور الشعراء الجوالين فى العصور المظلمة متسقاً تماماً أو واضحاً فقد كانوا شعراء وموسيقيين أصليين إلى حد بعيد . وعلى الرغم من أن الكنيسة كانت تنبذهم رسمياً ، فإنه لم يكن من المستغرب أن تجد مغنياً بارزاً منهم ضمن أفراد بيت واحد من أقطاب رجال الدين . بل إن الأديرة ذاتها كانت تستضيف الشاعر الجوال أحياناً ليحيى لها حفلات خاصة . ومن الواضح أن رجال الكنيسة لم يكونوا فى حياتهم الخاصة يلتزمون دائماً مختلف الأوامر والمراسم التى أصدرتها مجامع دينية متعددة ضد الشعراء الجوالين . أما رجل الشارع فكان من جانبه يستمتع بدعابات هؤلاء الشعراء فى الحفلات الدينية ، ويعجب لبراعتهم فى إضفاء الحيوية على الاحتفالات التى تقام تكريماً لقديس ما . ومع ذلك يعتقد بسذاجة أن هذا الشاعر ذاته يحمل خميرة الشيطان وإباحيته.

ولما كانت الكنيسة تدرج هؤلاء الشعراء المغنين ضمن فئة السحرة ، والآثمين ، فقد عدتهم خطراً على سلطة الدين ، وكانت أحياناً تأبى عليهم طقوس التناول والأسرار القدسية . ولقد كانت الكنيسة تنظر إلى هؤلاء الشعراء ، فيما بين القرن الحادى عشر والقرن الثالث عشر ، على نفس النحو الذى كان آباء الكنيسة الأوائل ينظرون به إلى المهرجين اللاتينيين ، أى بوصفهم خطراً داهماً على الأخلاق المسيحية . والمهم فى الأمر أنه مثلما كان المهرجون هم حفظة الموسيقى والشعر الدنيويين فى أيامهم ، فكذلك عمل الشاعر الموسيقار المتجول على إبقاء جذوة الموسيقى والشعر وربما الأدب – فى أنواعها شبه الدينية أو اللاتينية – مشتعلة خلال الجزء المتأخر من العصور الوسطى.

ولكن كيف كان هؤلاء الموسيقيون يتعلمون فنهم ؟ المفروض أنه كانت هناك مدارس يتعلم فيها الناشئون منهم فنون العزف والغناء . وكان هؤلاء الموسيقيون الشعراء يجتمعون بانتظام فى موسم الصوم ، وهو الوقت الذى يمنعون

فيه من ممارسة فنونهم أمام الجمهور . وكانت هذه الاجتماعات تتيح لهم فرصة مناقشة المشاكل المشتركة ، وتبادل أشعارهم وأغانيهم مع بعضهم البعض.

ولقد كان معظم الفرسان النبلاء من فئة "التروبادور troubadours " يضمون واحداً من الشعراء الجوالين إلى بطانتهم [1] وكانت مهمة الشاعر الجوال هي تنظيم موسيقى الفارس الذى يعمل فى خدمته ، وزيادة حصيلته من الأغانى بألحان أو أشعار جديدة ، بل تزويده بالموسيقى المعزوفة أيضاً ولم يكن الشاعر الجوال فى واقع الأمر يصاحب الفارس عند غنائه ، وإنما كان على الأرجح يعزف بقوسه على آلة وترية ، ربما كانت الفييلا (vielle وهى من أسلاف الفيولينة الحالية) فيعزف مقدمات ولازمات interludes وختامات postludes [2] كذلك كان يطلب إلى هؤلاء الموسيقيين الجوالين إنشاد الأغانى الجديدة التى ألفها أسيادهم كلما استدعت الظروف ذلك . وكان المطلوب من الموسيقى الشاعر أيضاً أن يعوض نواحى النقص فى فن سيده . فالتروبادور الفارس الذى يؤلف أشعاراً رقيقة ولكنه يضع ألحاناً ضعيفة ، كان يستعين بخدمات موسيقى شاعر بارع فى التلحين ، والعكس بالعكس . أما التروبادور الذى يستطيع تأليف الشعر والموسيقى معاً ، والذى يستطيع الغناء والعزف فى آن واحد فإنه يكون أقل اعتماداً على الشعراء المتجولين : ولقد كان هناك قانون أخلاقى صارم ينزل بمقتضاه أرفع فرسان التروبادور إلى مرتبة الشاعر المتجول إذا جعل فنه تجارياً أو اتخذه وسيلة لكسب العيش . ومن جهة أخرى كان فى وسع الشاعر المتجول ، إذا كانت مواهبه خارقة للمألوف ، كما فى حالة كولان موزيه Colin Muset ، أن يرقى إلى مرتبة التروبادور.

ولقد أطلق البعض على هؤلاء الشعراء الجوالين اسم "البوهيميين الأصالى " فى عالم الفن بالعصور الوسطى . وبالفعل كانت هذه الفئة ، خلال الجزء الأكبر من تاريخها ، تتألف من جماعة غير منظمة من الأفراد ذوى المواهب

---

(1) المرجع نفسه . ص ٦ وما يليها.

(2) جوستاف ريز : الموسيقى فى العصور الوسطى G. Reese : Music in the Middle Ages ص٢٠٣ الناشر W. W. Norton ، نيويورك ١٩٤٠.

المتنوعة : وكان هناك تمييز اجتماعي بين الشاعر المتجول الأمي وبين زميله الأكثر ثقافة ، الذي كان في كثير من الأحيان يغشي أوساط البلاط أو يعيش في قصر نبيل من النبلاء ، حيث يكون له ، في أحسن الأحوال ، مركز الخادم المميز ، وكان هندامه العجيب ، ومظهره "الكوسموبوليتاني" يتيح له الاندماج بأرقى الأوساط الاجتماعية وأدناها . وبحلول أواخر القرن الثالث عشر أو أوائل القرن الرابع عشر ، أصبح لهؤلاء الشعراء الجوالين مركز اجتماعي معترف به . وفي حوالي هذا الوقت أصبح الاسم الشائع الذي يطلق على كل الشعراء الجوالين هو "منستريل minstre."

ولقد كان موطن التروبادور هو جنوب فرنسا . ولكن أشعاره وأغانيه انتقلت ، في النصف الثاني من القرن الثاني عشر ، من المقاطعات الجنوبية إلى الشمالية . وكان من أسباب ذلك الحملة الصليبية في عام ١١٤٧ ، التي جمعت بين فئات من الحجاج ينتمون إلى شمال فرنسا وجنوبها ، كما كان من أسبابه الزيجات الملكية التي جمعت بين أسر من المنطقتين معاً . وقد اتخذ شاعر التروبادور في الشمال اسم التروفير trouvere تمييزاً له من زميله في الجنوب.

وقد وضعت ألحان متعددة لبعض أشعار التروبادور و"التروفير" المتعلقة بالحب والدين ، والسياسة ، ولكنهم لم يكونوا يبيحون استخدام اللحن الواحد لأي نصين مختلفين : ولقد كانوا يقبلون أي تغيير طفيف يطرأ على اللحن الأصلي ، فيعدونه شيئاً جديداً ، أما تكرار نفس اللحن فإنه يشوه سمعة المغني والأغنية . ولقد كان صاحب أعظم موهبة موسيقية بين أفراد "التروفير" المعروفين هو "آدم دلاهال Adam de la Halle" والذي ألف موسيقى "روبان وماريون Robin et Marion" وهي اقدم مسرحية نعرفها عن المجتمع الفرنسي في العصور الوسطى ، تتناول موضوعاً دنيوياً ملحّناً.

وكانت البساطة هي أساس النظرة الجمالية للتروبادور إلى الموسيقى فقد كانوا يبدون اهتماماً متساوياً بالنص الشعري واللحن الموسيقي . وكان التروبادور ينظر إلى شعره وغنائه على أنهما شكل واحد من أشكال الفن ، ولم يكن يفرق في العادة بين أحدهما وبين الآخر ، وقد لخص دانتي فلسفتهم في "الكوميدياالإلهية"

بتلك الحكمة الموجزة التى قالها على لسان التروبادور "فولكير دى مارسى (من مدينة مرسيليا) Folquert de Marseilles " "شعر بلا موسيقى كطاحون بلا ماء".

وبعد فترة ما من الغزو النورماندى عام ١٠٦٦ حمل التروبادور و"المنستريل" فنهم معهم عبر بحر المانش إلى إنجلترا . وكانت إليانور أميرة أكويتانيا Eleanor d' Aquitaine قد أدخلت فى البداية فن التروبادور إلى شمال فرنسا عندما تزوجت من لويس السابع وقت أن كان أميراً . ولقد كانت إليانور مشغوفة بالموسيقى ، حتى إن شعراء التروبادور فى أكويتانيا كانوا يعدونها ملهمتهم وراعية أغانيهم : وعندما نزلت شمال فرنسا بعد زواجها أتت معها بالتروبادور المشهور "برنار دى فنتادورن Bernard de Ventadorn " لكى يدخل موسيقى المقاطعات الجنوبية إلى الشمال[1] وفى عام ١١٥٢ أبطل زواجها بلويس السابع ، فتزوجت من بعده"بهنرى دانجو Henri d' Anjou ، وهو أول فرْد من أسرة الأنجفينيين يتولى الحكم فى إنجلترا . ويقال إنها ضمت إلى بلاطها "برناردى فنتادورن" مرة أخرى لكى يدخل فن التروبادور إلى إنجلترا . ولقد بلغ من تأثير حياة البلاط النورمندى على الأنجليين Anglicans أن اللغة الفرنسية أصبحت لغة الدولة الرسمية ، وأصبح الأدب والموسيقى الفرنسيان موضع إعجاب المثقفين والنبلاء.

وقد امتد تأثير الفن الفرنسى فى اتجاه آخر ، هو ألمانيا . وفى هذه الحالة بدورها أدى شغف امرأة بالموسيقى إلى التأثير فى الحياة الثقافية لأمة بأسرها . فعندما تزوجت "بياتريس دى بورجونيا Beatrice de Bourgogne " من فردريك بربروسا أحضرت معها "التروفير" "جويودى بروفان Guiot de Provintes " إلى ألمانيا . وبفضل جهودهما المشتركة اصطبغ الفن والفكر الألمانيان بصبغة الموسيقى والأدب الفرنسيين . وكان الجوالون الصعاليك vagantes قد طبعوا الشعب الألمانى بطابعهم الخاص فى الموسيقى . وأدى إدخال الأفكار الفنية الفرنسية ، ممتزجة بشعر المغنين الجوالين وأغانيهم ، إلى خلق تراث موسيقى حافل مهد الطريق لظهور فئة

---

[1] والترباتر: عصر النهضة W. pater : The Renaissance ، ص ٣٦ ٣٣ . الناشر : Jonathan Cape لندن ١٩٣٨.

أخرى من الشعراء والموسيقيين الجوالين ، هى "الميبزنجر Minnesinger" وكانت موسيقى "المينيزنجر" الألمان وشعرهم ، شأنها شأن موسيقى "التروفير" الفرنسيين وشعرهم ، تدور حول الحب والدين والسياسة والمغامرات.

ولقد أصبح "المينيزنجر" بفضل أغانيه وأشعاره ، نبى الألمان . وكان الجو السياسى يموج بشيء فسره الخيال المرهف "للمينيزنجر" بأنه تغير وشيك الوقوع ، ولا جدال فى أنه كان يلقى فى ذلك تأييداً من أسرة "هوهنشتاوفن Hohenstaufen" المالكة : فقد تشكك المنيزنجر فى قداسة البابوية وفى سلطاتها الاجتماعية . وكان ذلك كفيلا بإحداث صدع تام فى بناء المسيحية فى ألمانيا لولا أن البابا "أنوتشنتى الثالث" رد للكنيسة السلطة التى كانت لها فى البداية ، وأصبح مسيطراً على الموقف السياسى ، غير أن الفنان كان قد أشعل شرارة الخيال الثائر بين العناصر المفكرة فى جميع أرجاء ألمانيا والنمسا . ولذلك ، فعلى الرغم من أن سلطة البابا قد عادت إلى السيطرة على الولايات الألمانية ، فإن عجلة التغير لم تكد تتوقف حتى ظهر فنان آخر ، أشد تعصباً وتحمساً من أفلاطون ، انشق نهائياً على روما.

كان المنيزنجر "فالترفون درفو جلفيده Walther von der Vogelweide من أسرة عريقة ، بحيث إن مركزه فى بلاط "الهوهنشتاوفن" الحافل بالمؤامرات والدسائس ، لم يكن مهدداً من الوجهة الاجتماعية أو متوقفاً على عبقريته من حيث هو شاعر غنائى وموسيقار . وقد وصف بأنه شاعر موسيقار من طبقة الفرسان ، ومن المعتقد أنه كان يجوب أرجاء الولايات الألمانية متنكراً فى ثوب موسيقى جوال (minstrel) . وكان فالتر مفكراً رومانسياً مثلما كان شاعراً وموسيقياً ساخراً ، كرّس فنه لخدمة الحركة المعادية للبابا ، التى كان فردريك الأول قد أعطاها الدفعة الأولى . وقد أخذ الشعراء والموسيقيون الألمان على عاتقهم فصل الإمبراطورية الألمانية عن روما ، وأطلقوا على البابا اسم "المسيح الدجال" . وهكذا أجريت تفرقة نظرية بين المسيحية وبين حكم البابا لأول مرة بعد ألف ومائتى عام . وأصبح فالتر هو النصير القوى والمرشد الروحى للفنانين . غير أن فردريك منى بهزيمة عسكرية ولكى يستعيد ما يمكن استعادته من نفوذه ، سار حافى القدمين على الجليد وركع خاضعاً تائباً أمام البابا "ألكسندر الثالث" . وعادت لروما السيطرة مرة أخرى . وقد شهد "فالتر فون در

فوحلفيدد" هذا التحول المؤسف لمجرى الأحداث . وكان كل ما يستطيع أن يفعله هو أن يقف عن بعد ويرقب البابا التالى . "انو تشنتى الثالث" ، وهو يمهد الطريق لانهيار الإمبراطورية الألمانية.

لقد كان شعراء التروبادور يتخطون الحواجز الجغرافية ويبشرون نوعاًجديداً من الفن متحرراً تماماً من رقابة الكنيسة وسلطانها فى جميع البلدان المحيطة بفرنسا. ومع ذلك فإن شعر التروبادور وموسيقاهم كان فناً أرستقراطيا لا يشارك فيه بالضرورة جميع الفرنسيين أو أفراد الطبقات الدنيا فى مختلف أرجاء أوروبا . وكانت موسيقاهم تنطوى على نغمة أساسية متكررة ، هى النزاع الاجتماعى الذى يرجع إلى صراع مرير على السيطرة بين البابا والملك . وقد استعان التروبادور بالألحان الشعبية . وعلى الرغم من أنهم عدّلوها بحيث تلائم أغراضهم ، فإنهم ساعدوا على حفظها ونشرها . أما الكنيسة فقد سلكت طوال القرون مسلكاً مخالفاً ، فحرّمت الألحان الشعبية تجاهلتها ، فكانت النتيجة أن هذه الألحان لم تسجّل ، وليس هناك من سبيل إلى معرفة عدد ما فقد منها . ولو كانت هذه الألحان قد دوّنت بنفس العناية التى دونت بها الموسيقى الكنسية ، لازدادت معرفتنا بموسيقى العصور الوسطى ثراء إلى حد بعيد . ولكن الكنيسة كانت تنظر إلى الموسيقى الشعبية على أنها سوقية لا تستحق التسجيل.

والواقع أن ما تبقى لنا من الإنتاج الموسيقى لمختلف فئات الشعراء الجوالين ، وهم "التروبادور" و "المنيزنجر" و "الجونجلور" (الأدباتية) "jonglieur" و "الجوليار (المغزلكون) goliards" قليل للغاية . وأغلب الظن أنهم لم يكونوا يتجشمون عناء تدوين موسيقاهم . ولقد كانت ألحانهم متكررة ولما كان حفظها سهلا فالأرجح أن منشدى العصور الوسطى لم يهتموا دائماً بتدوينها ، ومن الجائز أنهم لم يعرفوا وسيلة التدوين . ولعل ذلك هو السبب فى أن ما لدينا من أشاعرهم الفعلية أكثر مما لدينا من موسيقاهم ذاتها : وقد أعيدت كتابة بعض الألحان الرئيسية لهؤلاء الموسيقيين الوسيطيين بطرق التدوين الحديثة . وعلى الرغم من جسارة هذه المحاولة وجرأتها ، فإنها عاجزة عن أن توحى إيحاء تاماً بالروح الأصلية التى كانت هذه الموسيقى تؤدى بها.

الفصل الثالث

الفيلسوف والموسيقى فى العصر القوطى وعصر النهضة

القسم الأول - الفيلسوف والكنيسة والبوليفونية في العصر الوسيط:

كانت الفترة المتأخرة من العصور الوسطى فترة صراع فلسفي هائل بين مختلف مذاهب الفكر في الكنيسة . ولقد رأينا من قبل أن الفترة المتقدمة في العصور الوسطى قد عرفت أفلاطون بوصفه مؤلف محاورة "طيماوس" التي وصف فيها بطريقة أسطورية أصل العالم بروح صوفية مماثلة لروح الفيثاغوريين . كذلك عرفت هذه القرون المتقدمة ذاتها أرسطو بوصفه عالم منطق . أي أن الباحثين الغربيين لم يكونوا يعرفون من كتابات أفلاطون و أرسطو في ذلك الحين إلا أقل القليل ، ومن ثم كانت معرفتهم بهذين الفيلسوفين القديمين مقتصرة على حفنة من الترجمات من اليونانية إلى اللاتينية . ولكن الغرب اللاتيني عرف ، في القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، كتابات الفلاسفة العرب واليهود الذين حافظوا على مؤلفات اليونانيين خلال القرون التي كانت فيها المسيحية تكافح التجديف العقلي والفني للوثنيين . أما قبل ذلك فلم يكن الباحثون المسيحيون يعرفون اليونانيين - أعني أفلاطون و أرسطو - إلا كما فسرهم آباء الكنيسة ، وهو تفسير كان دائما متعاطفا مع العقيدة المسيحية . كذلك عرف الباحثون المسيحيون الفلسفات الموسيقية القديمة كما فسرت وأدمجت في كتابات أوغسطين وبويتيوس.

وقد ترجمت مؤلفات الفيلسوف العربي "الفارابي" (المتوفى ٩٥٠ م.) إلى اللاتينية في القرن الثاني عشر . وساعد العرض الذي قدمه الفارابي لفلسفة أرسطو على تعريف العالم المسيحي بالمذهب المشّائي في التفكير ، وهو المذهب الذي كان ينطوي ضمنا على الفلسفة الجمالية للموسيقى اليونانية . كذلك دعا "أبيلار Abelard" في القرن الثاني عشر إلى مزيد من الروح الإنسانية في المسيحية ، ووازن بين الدور الذي ينبغي أن يلعبه كل من الإيمان والعقل في الحياة الدينية . وفي القرن الثالث عشر ، انحاز مفكر أقرب إلى النزعة التجريبية ، هو روجر بيكن Roger Bacon إلى جانب العلم الأرسطالي ، ضد الأسطورة الأفلاطونية . وفي القرن نفسه تولت فلسفة توما الأكويني Thomas Aquinas مهمة الجمع بين أفلاطون و

أرسطو، والإيمان والعقل ، والأسطورة والعلم ، والتوفيق بين هؤلاء جميعا وبين المسيحية.

وكان أرسطو قد سخر من قبول أفلاطون لنظرية الفيثاغوريين في انسجام الأفلاك ، غير أن مفكرى العصور الوسطى لم يكونوا على استعداد للتخلى عن هذه العلاقة المثيرة للخيال ، بين الموسيقى وبين مجموعات الأفلاك الصداحة ، وكذلك كان موقف خلفائهم طوال السبعمائة عام التالية . ولقد كان الدور الذى أسهم به الفيلسوف فى تاريخ الموسيقى من القرن الثانى عشر إلى القرن الرابع عشر هو دور المدافع النظرى عن اسمى أفلاطون و بويتيوس الموقرين . ومن الجائز أن المثقفين المسيحيين قد انقسموا على أنفسهم ، فى مجال اللاهوت ، بين المثالية الأفلاطونية والنزعة الطبيعية الأرسططالية ، ولكن لما كان أرسطو قد أخذ بآراء أفلاطون فى الموسيقى ورددها مع تعديلات طفيفة ، فإن هذه الحقيقة قد أدت بأصحاب النزعة الإنسانية فى العصور الوسطى إلى إبداء المزيد من الثقة والإيمان بصحة التفكير الجمالى اليونانى فى ميدان القيم الموسيقية . بل إن مفكراً إنسانياً صريحاً مثل أبيلار الذى كان الطلاب فى باريس يرددون أغانيه الدنيوية التى ألفها فى شبابه ، قد وافق بوصفه رجل كنيسة ، على رأى أوغسطين القائل إن المسيحى الصالح ينبغى عليه ألا يقرأ أشعار الوثنيين أو يستمع إلى موسيقاهم كذلك فإن فيلسوفا أرسططالياً مخلصاً مثل بيكن (*) الذى كانت آراؤه فى دور الموسيقى فى التعليم تقدمية بلا جدال ، وقد أصدر على التجديدات فى الموسيقى الدينية أحكاماً تشوبها روح التحمس للأفلاطونية.

والواقع أنه لم يتبق لنا الآن إلا القليل من الموسيقى الفعلية للعصور التى تسمى بالعصور المظلمة فى العالم الغربى . ففى تلك المرحلة من الحضارة المسيحية كما هى الحال بالنسبة إلى الحضارة اليونانية ، لابد لنا من الاعتماد على الدراسات

(*) لاشك أن المؤلف يقصد هنا روجر بيكن ، لا فرانسس بيكن ، الذى كان عداؤه لأرسطو معروفا . وحتى فى حالة روجر بيكن يبدو أن هذا الحكم عليه بأنه أرسططالى مخلص كان مبالغا فيه (المترجم)

العلمية التى حفظها لنا التاريخ حتى الآن . أما الفترة الممتدة من القرن الثانى عشر إلى القرن الخامس عشر ، فإن ما تبقى لنا من موسيقاهم أكثر إلى حد ما . ولكن ما زال على الدارس الحديث للتاريخ أن يرجع فى بحثه لأحوال الموسيقى ، إلى دراسات الفلاسفة واللاهوتيين فى العصر الوسيط ، الذين كانوا فى واقع الأمر فئة واحدة.

ومن المؤكد أنه لو لم يكن الباحثون الإسلاميون والعبرانيون قد حافظوا على كتابات اليونانيين لتضاءلت معرفتنا بالفلسفة والموسيقى القديمة إلى حد بعيد . ولقد كان المسيحى البيزنطى فى الشرق الأدنى أكثر إلماماً بفلسفة اليونانيين من المسيحى الغربى . كما أنه كان يعد نفسه شخصاً اكثر ثقافة وأرفع عقلا من نظيره فى الغرب . غير أن الفتاوى التى كانت الكنيسة تصدرها عن الموسيقى كان لها تأثيرها فى المسيحية بأسرها . فالكنيسة كانت تنظر إلى الموسيقى على أنها نوع من الإرشاد الدينى ، وكما أن هناك عقيدة واحدة لا تتزعزع ، يتعين على المسيحية بأسرها أن تؤمن بها ، فكذلك كان من الواجب أن تكون موسيقى الكنيسة الكاثوليكية واحدة لا تتغير.

ومن الجائز أن فلسفة اليونانيين لم تزدهر خلال قرون سيادة المسيحية هذه غير أن تطور الموسيقى كان أسعد حظاً دون شك . فقد أدخل فن توزيع الأدوار الغنائية المختلفة فى الصلاة الدينية عن طريق ارتجال لحن بسيط يغنًى فى مقابل إنشاد اللحن الجريجوريانى الجاد . ومن هذه البداية المتواضعة صوتين كل منهما فى مقابل الآخر نشأ فن البوليفونية ، الذى كان بالنسبة إلى التطور التاريخى للموسيقى خطوة لا تقل فى أهميتها عن اختراع "جويدو داريتسو" للتدوين الموسيقى . وإذن فالموسيقًى فى العصر الوسيط قد بدأ بإعطاء الموسيقى نظاماً خاصاً من علامات الأصوات ، كان يشير أساساً إلى اتجاه اللحن . وكان العمل الثانى الذى أنجزه هو إدخال طريقة غناء الأسطر اللحنية المختلفة فى الوقت الواحد ومن الجائز جداً أن هذه الطريقة قد أخذت عن حضارات أخرى ، ولكن الموسيقىّ

الكنسي هو الذى نمّاها ، وإن لم يكن ذلك قد حدث في كل الأحوال بطريقة يرضى عنها المدافعون عن العقيدة المتحمسون لها.

والبوليفونية هي موسيقى تُكتب بحيث تجمع بين لحنين أو أكثر يؤديان في وقت واحد بالصوت البشرى أو الآلات أو بهما معاً ، وليس أصل الموسيقى البوليفونية معروفاً ، ومن هنا كان أقصى ما يستطيع مؤرخونا الموسيقيون أن يفعلوه هو التخمين بالمكان والزمان اللذين ظهرت فيهما هذه الموسيقى لأول مرة في العالم . ونحن نعلم أن الموسيقى اليونانية كانت مونوفونية ، أي أنها كانت تتألف من سطر لحنى واحد يغنى بمصاحبة الموسيقى . ومع ذلك فإن كتابات أفلاطون تتضمن إشارة إلى نوع محدّد من الموسيقى ، يغنى فيه المغنى نغمة ويعزف بالآلة الموسيقية نغمة أخرى . ومن سوء الحظ أن أفلاطون لم يتوسع كثيراً في شرح هذه الطريقة الموسيقية القديمة ، كما أننا لا نعرف مؤلفاً آخر للفلاسفة اليونانيين تضمن إشارة إلى هذا الغناء المزدوج الأدوار الذى يوحى بوجود نوع بدائى من البوليفونية ولقد كان أفلاطون يشير إلى أنغام تعليم الليرا lyre عندما نصح المربين بتجنب التعقيد في الأنغام والإيقاعات على النحو الذى كان يشوه الموسيقى اليونانية في جمالها وبساطتها . وفي هذا الصدد قال : "وتبعاً لهذا الرأى ، ينبغى على المعلم والدارس أن يستخدما أصوات الليرا ، لأن أنغامه صافية ، بحيث يعزف المعلم وتلميذه نغمة مقابل نغمة في اتفاق صوتى unison ، أما التعقيد وتنويع الأنغام ، عندما تعزف الأوتار صوتا ويغنى الشاعر أو الملحن صوتاً آخر ، وكذلك عندما يُحدثان توافقات يُجمع فيها بين مسافات صغيرة وكبيرة ، وبين أنغام بطيئة وسريعة ، أو مرتفعة ومنخفضة – أو عندما ينوعون الإيقاعات بطريقة معقدة ، ويلاءمون بينها وبين أنغام الليرا – كل هذه أمور لا تلائم أولئك الذين يتعين عليهم أن يكتسبوا معرفة سريعة مفيدة بالموسيقى في ثلاث سنوات : ذلك لأن المبادئ المتضاربة تبعث على الحيرة ويكون من الصعب تعلمها ...."[1]

---

[1] القوانين . الكتاب السابع ، ٨١٢ ، ٨١٣ (ترجمة ب . جويت) . الناشر Random House ، نيويورك ١٩٣٧.

وتوجد فى كتابات فلاسفة العصر الوسيط فقرة أسلوبها صوفى رفيع، كتبها الفيلسوف الأيرلندى جون سكوتس إريجينا John Scotus Erigena (٨٠٠- ٨٧٧) عن البوليفونية البسيطة، وفيها شبّه اللحن المؤلف من أسطر لحنية متعددة بالعناصر المتباينة التى تؤلف عالماً منسجما، ومضى فى كتابه "تقسيم الطبيعة divisione naturae" يقول: "إن جمال الكون الكامل المؤلف من أشياء متشابهة وأشياء متباينة، قد صيغ بانسجام رائع من أجناس متعددة وصور متباينة بتنظيمات مختلفة للجواهر والأغراض، جُمعت سوياً فى وحدة لا سبيل إلى التعبير عنها. ذلك لأن اللحن المنظم المؤلف من أصوات تختلف كما وكيفا يُدَرك نغمة نغمة، بحيث تفصل بين كل منها والأخرى نسب مختلفة من الارتفاع والانخفاض، ولكن هذه الأنغام متوافقة فيما بينها تبعاً للقواعد المعقولة المقررة فى الفن الموسيقى ... بحيث تبعث عذوبة ورقة طبيعية."[١]

ولقد كان أقدم نوع من الموسيقى البوليفونية سجله التاريخ فى الغرب هو ذلك النوع المعروف فى العصر الوسيط "بالأورجانوم (organum)"، الذى مر بمراحل متعددة فى التطور، من تأليف موسيقى بسيط يتألف من سطرين لحنين إلى تأليف معقد متعدد الأصوات، وذلك خلال الفترة الممتدة من القرن التاسع إلى القرن الثالث عشر. وكانت "الموتيت motet" هى أرقى أنواع الموسيقى البوليفونية فى أواخر العصر الوسيط وفى العصر القوطى وعصر النهضة. وفى القرن السادس عشر كانت البوليفونية هى مصدر عظمة "القداس" عند بالسترينا، وبلغت البوليفونية المتأخرة أوج كمالها الفنى فى "الفوجه fugue" عند باخ بعد مائتى عام.

وهناك إشارات إلى البوليفونية فى الفترة الواقعة بين القرن التاسع والقرن الثالث عشر، ولهذه الإشارات أهمية عملية لكل من يريد تتبع التطور التاريخى

---

[١] هنرى جورج فارمر: "حقائق تاريخية عن تأثير العرب فى الموسيقى"
H. G. Farmer : Historical Facts for the Arabian Musical Influence ص ٣٥٠- ٣٥١
الناشر W. Reeves لندن ١٩٣٠.

للموسيقى البوليفونية فى الحضارة الغربية . وقد خلّف لنا كاتب مجهول من القرن التاسع بحثاً فى البوليفونية بعنوان Musica enchiriadis وصف فيه أنواع الأورجانوم التى كانت مستخدمة فى أيامه . وبعده بثلاثة قرون قال كاتب إنجليزى اسمه "جون كوتن John Cotton" إن الموسيقى البوليفونية تعزف فى القرن الثانى عشر على أنحاء متعددة ، ثم قال : "ولكن أسهل الطرق فهماً هى تلك التى تكون فيها للحركة المضادة أهمية خاصة – أى عندما يهبط سطر الأورجانوم على حين يصعد اللحن الثابت "كانتوس فيرموس Cantus firmus ، والعكس بالعكس"[1]

كذلك قدم إلينا جيرالدوس كامبرنسيس Giraldus Cambrensis (حوالى ١١٤٧ – ١٢٢٠) وصفاً للغناء المتقن المؤلف من أسطر لحنية متعددة ، والذى وجد أهل ويلز يؤدونه بسهولة كبيرة ، فقال : "إنهم فى حفلاتهم الموسيقية لا يغنون فى اتفاق نغمى كما يفعل سكان البلاد الأخرى ، وإنما يوزعون الغناء على أسطر لحنية عديدة متباينة بحيث إنك تسمع فى فرق المغنين ، التى يصادف المرء الكثير منها فى ويلز ، من عدد الأسطر اللحنية الموزعة والأصوات بقدر ما يوجد من عدد المغنين ، ثم يتحد هؤلاء جميعاً آخر الأمر فى صوت واحد متناغم ، تمثله الرقة الناعمة لنغمة "سى بيمول" وفى المنطقة الشمالية من إنجلترا ، فيما وراء نهر الهمبر ، وعلى حدود يوركشير ، يستخدم الأهالى نفس النوع من الأصوات المتوافقة المنسجمة ولكن فى تنوع أقل ، إذ يوزعون الغناء على سطرين لحنين أو صوتين فقط ، أحدهما يلغط فى القرار والآخر يرفع عقيرته بصوت حاد أو رفيع"[2]

---

(١) جوستاف ريز : "الموسيقى فى العصور الوسطى " ، ص٢٦١ . الناشر W. W. Norton نيويورك ١٩٤٠.

(٢) المؤلفات التاريخية لجيرالدوس كاميرنسيس : وصف ويلز The Historical Works of Giraldus Cambrensis The Description Wales الكتاب الأول ، الفصل ١٣ ، ص ٤٩٨ (ترجمة سير ريتشارد كولت هور Sir Richard Colt Hoare) الناشر George Bell and Sons لندن ١٨٨٧.

على أن فن البوليفونية لم يكن أسعد حظاً في الوثائق البابوية أو في كتابات اللاهوتيين من الموسيقى المقدسة في أواخر العصر الوسيط وفي عصر النهضة . فقد وجهت سلطات الكنيسة إلى البوليفونية نفس النقد الذى وجهه أفلاطون في "القوانين" إلى الموسيقى الموزعة على سطرين لحنين . صحيح أن اللاهوتيين قد وجهوا هذا النقد لأسباب مختلفة ، ولكن أسس هذه المعارضة كانت متشابهة . ذلك لأن أفلاطون كان ساخطاً على إدخال التجديدات الموسيقية للشعراء المغنين اليونانيين في تعليم الشباب الأثيني . وكان يعتقد أن عزف سطرين لحنين مختلفين في آن واحد أو بطريقة شبه متقطعة (staccato- like fashion) يعبر عن وجود مبادئ متعارضة تبعث في النفس الاضطراب ، تؤدى آخر الأمر إلى الانحلال الأخلاقي : و على ذلك فإن الشاب الذى يتلقى هذا النوع من التعليم الموسيقى يجد صعوبة في استيعاب مبادئ الموسيقى ، بل إنه يتعرض لخطر الاضطراب النفسي بفعل هذا الفن المتنافر الذى يمكنه أن يتغلغل في أعمق أعماق النفس ويؤثر في الجسم بدوره . وعلى ذلك فمن الواجب حراس الدولة أن يراقبوا عن كثب تعليم الصغار حتى يتأكدوا من أن الأساليب والإيقاعات التقليدية هي وحدها التي تعلم ، إذ أن ما تتسم به طبيعتها من بساطة ووحدة كفيل بأن، يبث النظام والطاعة في نفس التلميذ.

أما الكنيسة الكاثوليكية ، فقد شعرت بالقلق تجاه الموسيقى البوليفونية نظراً إلى الاعتقاد السائد بين كثير من القادة المسيحيين بأن هذه الموسيقى تزعزع الإيمان ، وتبعث الغموض في النص الكلامي ، وتولد الاضطراب بدلا من أن تبث في المؤمنين شعوراً بالسلام والطمأنينة أثناء أداء الشعائر الدينية . ولسنا نعلم على وجه التحديد متى أدخلت البوليفونية لأول مرة في موسيقى الكنيسة ، ولكنا نعلم أن الكنيسة ظلت طوال القرون تعرب عن استيائها من الموسيقى المعقدة التي وجدت طريقها إلى دور العبادة . ولقد كانت الكنيسة تخشى من أن تحل هذه الموسيقى الدنيوية الجديدة محل التراتيل التقليدية البسيطة الجادة التي تبعث ، بالتداعي ،

حالة من التقوى فى نفس المتدين . فهذا الأسلوب الجديد مـن الموسيقى المعقد ، الذى لا توجد له ارتباطات دينية فى ذهن المسيحى ، لا يجلب إلا الاضطراب للمصلّين الذين يحاولون أن يتتبعوا البوليفونية المعقدة ، وهو فضلا عن ذلك يشوه طابع القداسة الذى تتسم به الصلاة . وقد سبق أن أشار أفلاطون إلى أن ترك حبل التجديد على الغارب فى ميدان الموسيقى هو نذير شؤم بقرب حدوث تغير فى قوانين الدولة ، وبالمثل رأت الكنيسة أن الموسيقى الدنيوية التى لا تتمشى مع التراث إذا سمح لها بأن تعزف فى الكنيسة ، فقد تشجع على إدخال بدع جديدة تؤدى آخر الأمر ، لا إلى تعريض الصلاة والتعاليم المقدسة للخطر فحسب ، بل إلى تهديد سلطة الكنيسة ذاتها.

ولم يقتصر تطبيق الفلسفة الكاثوليكية فى الموسيقى على العدد القليل من المتحمسين فى الكنيسة ، وإنما كان هناك رأى ذائع بين المؤمنين المخلصين بأن البوليفونية تصرف أذهان المؤمنين عن التقوى بما فيها من غناء موزع الأدوار ، ومن خط لحنى متقطع بدلا من الخط اللحنى المتصل.

وقد احتج الفيلسوف المدرسي وأسقف شارترجون أوف سالسبرى John of Salisbury(حوالى ١١١٥ – ١١٨٠) قائلا : "إن الموسيقى تسيء إلى الصلاة : ذلك لأن صخب الأصوات الفوضوية ، وحرصها على استعراض قدراتها ، وتصنعها المخنث فى تقطيع الأنغام والجمل ، لابد أن يفسد النفوس البسيطة الورعة لجمهور المصلين وهم فى حضرة الرب ذاته ، وفى نفس الحرمات المقداسة للمعبد" "ولو قدّر لك ذات مرة أن تستمع إلى هذا الأداء المثير للأعصاب الذى تستخدم فيه كل أساليب الفن ، لظننته فرقة من عرائس البحر "السرينات" لا من البشر واندهشت من عدم اكتراث المغنى ، الذى لا يعادله عدم اكتراث البلبل أو الببغاء ، أو أى كائن آخر أوغل فى هذا الباب منهما . ذلك لأن عدم الاكتراث هذا يتجلى فى تطويل الصعود والهبوط وفى تقسيم الأنغام أو مضاعفتها . وفى تكرار الجمل ، وتصادم الأصوات ، بينما النغمة العالية فى السلم ، أو حتى أعلى أنغامه ، تختلط خلال هذا

كله بالنغمة الأدنى أو بأدنى النغمات ، إلى حد تكاد الأذن معه تفقد قدراتها على التمييز".[1]

ولم يكن لاهوتيو القرن الثالث عشر أقل سخطا على البوليفونية من أسلافهم في القرن الثاني عشر . على أن درجة معارضة أقطاب الكنيسة للبوليفونية كانت متفاوتة . فكثير منهم لم يعترضوا على استخدام فن التوزيع الغنائي في الصلاة ، ولكنهم وافقوا من الوجهة الرسمية على أن من الأفضل تعديل البوليفونية بحيث تلائم المسيحية . وحتى ذوو النزعة الإنسانية من أفراد السلك الكهنوتي كانوا يصرون على ضرورة تقويم مفاسد معينة في البوليفونية ولدينا على ذلك الدليل في كتابات روجر بيكن (حوالي ١٢١٤ - ١٢٩٤) رجل الكنيسة والفيلسوف والعالم فقد كان لديه إدراك واقعي لقيمة الموسيقى في العبادة والتعليم . وقد نصح رجال الكنيسة بأن يحصلوا معرفة بأساسيات الموسيقى حتى لا يجهلوا فائدة الموسيقى الكنسية وقيمتها كذلك أشار إلى القيمة التربوية للموسيقى في التعليم الدنيوي ، وأوضح أن "الأطفال يتعلمون الحقائق الرياضية بطريقة أفضل وأسرع ، كما يتضح في الغناء..[2]" ولقد كان بيكن من أوسع رجال الدين في القرن الثالث عشر ثقافة ، ولابد أن آراءه في القيمة النفسية للموسيقى في العبادة والتعليم كانت في الوقت ذاته آراء من هم أعلى منه مرتبة في الكنيسة . كذلك فإن رأي بيكن القائل إن التراث الجاد للصلوات يتعرض للفساد بفعل التأثير الضار للموسيقى البوليفونية ، لا أن يكون قد حظي بموافقة أصحاب المراتب العالية في الكنيسة أيضاً.

---

(1) "تاريخ اكسفورد للموسيقى The Oxford Histcry of Music " المجلد الأول ، ص٢٩٠ ، مطبعة جامعة أكسفورد ، لندن ١٩٢٩.

(2) "مقتطفات من فلاسفة العصور الوسطى ، المؤلف الأكبر Selections from Medieval Philosophers The Opus Majus. : ص ٤٩ (ترجمة ريتشارد ماكيون Richard Mckeon نيويورك ١٩٣٠.

وفي عام ١٢٤٧ أصدر مجمع ليون عدة مراسيم لتقييد هـذه الموسيقى الجديدة التي وصفها "جون أوف سالبرى" بكل هذه النعوت السيئة . ثم أصدر البابا يوحنا الثاني والعشرون ، في عام ١٣٢٤- ١٣٢٥ ، أمراً من مدينة "أفينيون" ندد فيه باستخدام القوالب والأساليب الموسيقية الجديدة التي كانت تحل محل الأنغام والأساليب التقليدية . وقد رددت هذه الوثيقة ذلك القانون الذي لم تتزحزح عنه الكنيسة . والقائل إن الموسيقى التي تستخدم في الشعائر الدينية ينبغي لها أن تحافظ على سلامة النص باستعمال ألحان بسيطة ثم تقول هذه الوثيقة البابوية عن الموسيقى الدينية : "غير أن بعض أنصار مدرسة حديثة ، ممن لا يفكرون إلا في قوانين الإيقاع المحدد بدقة يؤلفون ألحانا جديدة من ابتكارهم ، بنظام جديد من الأنغام ويفضلونها على الموسيقى التقليدية القديمة . وهكذا يغنون ألحان الكنيسة مستخدمين "الروند" و "البلانش" (*)وزخارف الإيقاع . وكان البعض يجزئون الألحان بالتقطيعات hochetis " أو يسلبونها رجولتها بالغناء من سطرين (ديسكانتوس) (discantus) أو من ثلاثة أسطر triplis مع إدخال عنصر خطير مبعثه غناء أجزاء من النص باللغات المحلية . كل هذه المفاسد أساءت إلى سمعة الألحان الرئيسية لكتاب الصلوات اللاتيني الرئيسي والفرعي (الانتيفونال والجرادوال) (Antiphonal and Gradual) ، والواقع أن هؤلاء الملحنين ، الذين لا يعلمون شيئا عن الأساس الحقيقي الذي ينبغي أن يبنوا عليه ، يجهلون المقامات ، ويعجزون عن التمييز بينها ويحدثون اضطرابا عظيما . وأن عدد الأنغام وحده ، في هذه الألحان ليخفي عنا اللحن الغنائي الواضح بما فيه من ارتفاعات وانخفاضات بسيطة منظمة يدل على نوع المقام . أما هؤلاء الموسيقيون فيجرون بلا توقف ويخلبون الأذن دون أن

(*) آثرنا هنا استخدام المصطلحات التي ترجع إلى أصل فرنسي في هذه الترجمة ، نظرا إلى شيوع استخدمها في اللغة العربية . والروند هي أطول الأزمنة الموسيقية وتكتب O أما البلانش فهي نصفها (المترجم).

يرضوها ويضفون على النص حركات تمثيلية . وبدلا من أن يدعموا الإيمان ، يقضون عليه بإيجاد جو حسي يفتقر إلى الطهر والنقاء.[1]

وهكذا لم يكن اللاهوتيون في الجزء الأخير من العصر الوسيط ، وفي عصر النهضة أقل خوفا من الموسيقى الجديدة ، التى كانت في رأيهم خطرا يهدد الكنيسة ، من آباء الكنيسة في القرون الأولى للمسيحية ، ومن الفلاسفة اليونانيين القدماء ، موقفهم من الموسيقى وعلاقتهم بالدولة . على أن المراسيم المتعددة التى أصدرها رجال الكنيسة في القرن الثالث عشر للحد من تأثير الموسيقى الجديدة . وكذلك الأمر البابوى الذى أصدره البابا يوحنا في القرن الرابع عشر ضد الموسيقى الجديدة التي تخفي عنا اللحن الغنائي الواضح بما فيه من ارتفاعات وانخفاضات بسيطة منظمة - كل هذا لم يكن له تأثير دائم ، إذ إن مجمع ترنتينو Trent قد عاد مرة أخرى في القرن السادس عشر ، إلى بحث مسألة البوليفونية . وكان من الواضح أن الإشراف والرقابة على التعليم والبحث أيسر بالنسبة إلى السلطات الدينية من توقيع جزاءات فعالة على التجديدات الموسيقية الدنيوية التى كانت تقحم في الشعائر الدينية.

القسم الثانى - الموسيقى، والكنيسة، والبوليفونية في العصر الوسيط:

كانت توجد في العصور الوسطى أنواع متعددة من الآلات صنعت بحيث يتنسى لها إحداث أصوات في وقت واحد . فقد كان في وسع الأرغن المائى (Organ hydraulic) الذى سبق أن عرفه الرومان والبيزنطيون ، أن يحدث صوتين في وقت واحد . وكذلك الحال في "القرب" (bagpipe) الإسكتلندية التى ترجع إلى تاريخ قديم ، والتى يمكن تتبع أصلها - مع اختلاف في أسمائها - إلى فترات موغلة في القدم من عصور الموسيقى الغربية ، وفي هذه القرب يؤدى خروج الهواء من القربة وحدها إلى إحداث ذبذبات هوائية في القصبة التى تعزف صوت

---

[1] "وثائق بابوية عن الموسيقى الدينية " ، جمعية القديس جريجورى الأمريكية ، نيويورك ١٩٥١.
Papal Documents on Sacred Music ., Society of St. Gregory of America

الاصطحاب الطنينى (drone) ، لصوت المزمار الذى يؤدى نفخه إلى إحداث الأنغام المختلفة . بل إن الموسيقى المتجول (Jongleur) ذاته ، الذى كان يصاحب أشعاراً قصصية لتربادور والمينسترل بالفيلا (vielle) كان يدعم لحنه بمجموعة متعاقبة من التآلفات الهارمونية المبتسرة.

وإنا لندين بمعرفتنا للآلات الموسيقية فى العصور الوسطى - إلى حد بعيد - لأولئك الفنانين القوطيين الذى نقلوا إلينا أشكال آلات عصرهم بالتصوير والنحت ، ووصفوها نغماً وشعراً . فالتصوير والنحت القوطى قد تركا لنا صورة واضحة لهذه الآلات ، كما حدد الشعر طريقة استخدامها وأهميتها بالنسبة إلى مجتمع العصور الوسطى المتأخرة . كما أننا نعلم أن آلات العصور الوسطى هذه كانت تستخدم مستقلة ، كما كانت تستخدم بمصاحبة الغناء ، ولكى تؤدى سطورا لحنية فى مخطوط موسيقى إذا ما طلب إليها ذلك . ولقد كان الأرغن أرقى الآلات فى العصور الوسطى وعصر النهضة ، وكان يمتاز بأنه الآلة الأولى والأساسية للكنيسة ومن هنا فإن اللاهوتيين الذين احتجوا على ضياع هيبة الموسيقى الدينية ، كانوا عادة يدرجون الاستعمالات الجديدة للأرغن فى شعائر الصلاة ، ضمن المؤشرات السيئة التى يكافحونها.

وقد مّر توزيع الأصوات والتدوين الموسيقى بعدة مراحل فى تطوره فالتدوين قد مّر بثلاث مراحل متميزة : ففى نظم التدوين المستخدمة فى الموسيقى اليونانية والرومانية وكذلك المسيحية المتقدمة . لم تكن رموز الأنغام تدل على مدتها الزمنية ، إذ أن اللحن كان خاضعا للنص الكلامى ، وكان الوزن الشعرى هو الذى يحدد طول النغمة وقصرها ، وما على الخط الموسيقى إلا أن يتبع النص ارتفاعا وانخفاضا ، وفى مرحلة ثانية تالية كانت هناك إشارة غير مباشرة إلى المدة الزمنية باستخدام نظام "النومس" neumes (العلامات) الذى نجده فى الأناشيد الجريجورية منذ القرن التاسع . وفى المرحلة الثالثة كانت المدة الزمنية توضح برموز مناظرة لها . وهكذا فإن هذه المرحلة الثالثة هى وحدها التى يمكن أن يقال

إنه قد وجد فيها نظام قياسي يحتوى على علامات تدل على مدد زمانية محددة المعالم.

والواقع أن قياس الموسيقى كان أمراً ضرورياً لكى يتقدم توزيع الأصوات الموسيقية على سطور لحنية مختلفة تؤدى فى وقت واحد ، ذلك لأن العزف أو الغناء المنفرد كثيراً ما كان يشجع على إطلاق العنان لحرية الموسيقى . أما عندما تنضم عدة أصوات فى أغنية ، كما هى الحال فى البوليفونية ، فعندئذ لا يكون هناك مفر من تنظيم طريقة سير كل مغن حتى يتسنى مزج صوته بالأصوات الأخرى وعلى ذلك فإن توزيع الأصوات الموسيقية كان يتقدم كلما بعث الموسيقار مزيدا من النظام والضبط فى مدوناته عن طريق ما توافر لدية من مختلف القيم الرمزية.

وقد حفظت لنا دراسة قام بها باحث إنجليزى مجهول فى فرنسا ، قرب بداية القرن الثالث عشر ، أطلق عليه اسم "المجهول الرابع Anonymous IV"، وفى هذه الدراسة سجل المؤلف تاريخ بعض مشاهير الموسيقيين . وتطور فن توزيع الأصوات الموسيقية فى مدرسة كاتدرائية نوتردام بباريس . ويروى لنا "المجهول الرابع" :أنه كان هناك موسيقيان شهيران أسهما بدور هام فى فن البوليفونية لمدرسة نوتردام ، هما : "ليونان Leonin" و "بيروتان Perotin" وكان ليونان – حسب رواية هذا الباحث الإنجليزى – يعيش فى القرن الثانى عشر ، وقد ألف مجموعة كاملة من مقطوعات الأرغن فى مصنف يحمل عنوان "كتاب الأرغن الكبير Magnus Liber Organi" وقد كان لموسيقى ليونان تأثير بالغ فى نفس هذا الباحث الإنجليزى ، حتى إن هذا الأخير وصف ذلك الموسيقى بأنه عريف المنشدين بكتدرائية نوتردام وبأنه "أعظم مؤلف للأرغن" أما بيروتان فلا نعرف عنه إلا القليل ، ومما نعرفه أنه كان رائد مدرسة نوتردام فيما بين عامى ١١٨٠ ، ١٢٣٦.

وقد كتب "جاكوبوس ليبج Jacobus de Liege " مؤلف كتاب "مرآة الموسيقى Speculum Musical" قرب نهاية القرن الثالث عشر يقول إن "المحدثين (من أبناء جيله) لا يستخدمون إلا الموتيت motet والكانتلينا

cantilena" أما هذا الموتيت الذى تحدث عنه جاكوبوس فهو أرقى أنواع الموسيقى البوليفونية ، و بالتالى أرقى أنواع الفن الموسيقى المتعدد الأصوات ولكنه مع ذلك تعرض لأعنف نقد من سلطات الكنيسة . ولقد كانت هناك أنواع أخرى من الموسيقى البوليفونية فى القرن الثالث عشر . كالنوع المسمى "كوندكتس Conductus" (*) ولكن الموتيت ، بما كان يتميز به من طابع شديد التعقيد ، كان مصدر إزعاج اللاهوتيين ، على الرغم من أن "العصريين" فى أواخر العصر الوسيط كانوا يفتتنون بمزاياه الجمالية . وعلى أية حال فليس قلق اللاهوتيين على مشكلات الموسيقى بالأمر الذى يدعو إلى الاستغراب ، وذلك إذا علمنا أن نوع "الموتيت" الذى لقى إقبالا شديداً من الناس فى ذلك الحين . كان هو ذلك الذى تغنى فيه ثلاثة ألحان مختلفة ، لكل منها نص كلامى خاص . فى وقت واحد وبإيقاعات مختلفة مقابل لحن جريجورى ، فمن المشكوك فيه أنه كان من الممكن سماع الأنشودة الجريجورية فوق الموسيقى التى تحدثها ثلاثة أصوات تغنى بلغات مختلفة وقد أبدى "جون أوف سالسبرى " والبابا يوحنا الثانى والعشرون ، بوجه خاص ، استياءهما من تشويه هذا النوع من الموسيقى للأنشودة الشعائرية أو تقطيع أوصالها إلى حد يستحيل معه التعرف عليها . مما يؤدى إلى القضاء على الطابع المقدس للموسيقى الدينية.

ولقد كان النوع الفرنسى هو أطرف أنواع "الموتيت الدنيوى" فقد كان مؤلف هذا النوع البوليفونى يتحدث فيه عن المشكلات الاجتماعية المعاصرة له، ويلوم رجال الدين وينتقد النبلاء ، كل ذلك فى قالب "الموتيت" وكانت هذه "الموتيت" فى بعض الحالات تمجيدا للحب وفى حالات أخرى تغنياً بمتعة الشراب على أنها كانت فى حالات أخرى تشيد بمناقب قديس أو ملك بطريقة عاطفية.

(*) نوع من الموسيقى البوليفونية كان اللحن الأساسى فيه مستمدا من أغان شعبية أو من ألحان ألفت خصيصا له، لا من أناشيد الكنيسة. (المترجم).

ومن الطريف أن نلاحظ أنه كما انتقد رجال الدين الموسيقى ، فإن الموسيقيين بدورهم قد انتقدوا رجال الدين من خلال مؤلفاتهم . فقد كانت الكنيسة تعارض البدع البوليفونية التى ظهرت عند موسيقيين مثل بيير دى لاكروا Pierre de la Croix (نهاية القرن الثالث عشر) الذى أضاف إلى المتيت صوتا ثالثا ثم رابعا ، بحيث كان لكل صوت استقلاله اللحنى والإيقاعى ونصه الكلامى الخاص به . كذلك لم ينس رجال الدين أن كثيرا من تلك الألحان التى كانت تغنى فى مقابل الأنشودة الدينية فى "الموتيت" كان أصلها يرجع إلى الشعراء الجوالين (التروفير) ومن ثم فإن لها ارتباطا مباشراً بالنزوات الغرامية . ومن جهة أخرى فقد غضب رجال الدين بوجه خاص من أنواع "الموتيت" الدينية التى كان الموسيقيون والشعراء يسخرون فيها من حياة أقطاب الكنيسة فى العصر الوسيط وعصر النهضة ، بما فيها من إقطاعيات شاسعة ومعيشة باذخة . على أن الكنيسة لم تنجح فى محاربة هذه المظاهر الدنيوية للتمرد فى ميدان الموسيقى ، أكثر مما نجحت فى الوقوف فى وجه الاتجاهات الموسيقية التى كانت تهدد قداسة الشعائر الدينية.

ولقد كان "فليب دى فيترى " Philippe de Vitry " (١٢٩١ - ١٣٦١) باحثا وسياسيا يذكره التاريخ بوصفه موسيقيا بوليفونيا موهوبا . وأسقفا قديراً وقد ظل متمسكا بالرأى القديم القائل إن الموسيقى فرع من الرياضيات . وكان روجر بيكن قد أشار ، فى القرن السابق ، إلى أن الحقائق الرياضية تتكشف للصغار من خلال فن الموسيقى . وكذلك كان "فيترى" يؤمن بالرأى الأفلاطونى القديم القائل إن الموسيقى انعكاس للنظام المثالى الذى يتكشف للباحث من خلال دراسة الفلسفة . وقد اتفق مع البابا يوحنا الثانى والعشرين على أن من الممكن القضاء على البدع الموسيقية المنتشرة فى القرن الرابع عشر لو أخضع المؤلف موسيقاه لنظام محدد ، بدلا من أن يؤلف متجاهلا التراث تجاهلا تاماً . لذلك ألف دى فيترى مقطوعات من نوع "الموتيت" كانت كل الأصوات فيها مستقلة لحنياً ، ولكنها كانت تتساوى طوال الوقت فى القيم النغمية وتتماثل فى الوزن.

أما "جيوم دى ماشو Guillaume de Machaut" (١٣٠٠ – ١٣٧٧) فكان أشهر الموسيقيين فى القرن الرابع عشر . وهناك وجه شبه بين حياته الشخصية وبين حياة الشاعر الجوال (التروفير) من حيث أنه كان رجل دين تحول إلى الدنيا ، وكان صاحب نزعة إنسانية واضحة ، وقد ألف مقطوعات من نوع "الموتيت" بنفس الأسلوب الملتزم للنظام الذى استحدثه دى فيترى ، ثم انتقل إلى استخلاص الإمكانات البوليفونية للأقصوصة الغنائية (ballad) عند الشعراء الجوالين وكان بعض هذه الأقاصيص الغنائية يتحدث عن انشغال الشاعر المتجول بالحب ، وبعضها الآخر كانت له رنة اجتماعية ، إذ كان فيها إيحاء إلى رجال الدين بأن يتنازلوا بشرف عن بعض أراضيهم بدلا من أن تؤخذ منهم قسراً ، كذلك ألف ماشو قداساً بوليفونيا يظن أنه أول قداس ألفه موسيقى واحد.

ولقد كانت المؤلفات النّظرية فى الموسيقى خلال العصور الوسطى تحمل عادة طابع التأثير ببويتيوس . ذلك لأن بويتيوس كان حلقة بين الفلسفة اليونانية الموسيقية وبين عالم العصر الوسيط ، إذ أنه شبه الموسيقى بالرياضة ثم أدرج الموسيقى ضمن "الرباع" (الكواد ريفيوم) التعليمى بوصفها مبحثاً عالياً ، وتشهد كتابات روجر بيكن بمدى قوة تأثير بويتيوس فى الفلسفة التعليمية السائدة فى عصره.

كذلك احتفظت العصور الوسطى فى مرحلتها المتأخرة بالثنائية الميتافيزيقية التى تجعل من الموسيقى فناً محاكياً للنظام الإلهى (*) وقد أجرى الفيلسوف "إريجينا Erigena " هذا التشبيه بالنسبة إلى البوليفونية ، وردده الموسيقار "دى فيترى" بعد أربعة قرون ، على أنه كان هناك أيضاً من الموسيقيين والباحثين

(*) أعتقد أن استخدام المؤلف لتعبير "الثنائية الميتافيزيقية " غير موفق فى هذا المجال ، إذ أن الثنائية فى الميتافيزيقا تقوم بين مبدأين بينهما تقابل أو تعارض حاد ، كالمادة والروح أما حين تكون هناك علاقة "محاكاة" فلا يجوز – من وجهة النظر الفلسفية – الكلام عن "ثنائية ميتافيزيقية" بين الطرفين اللذين يحاكى كل منهما الآخر (المترجم).

النظريين مـن لم يعبأوا كثيراً بالتعاليم القديمة أو بالصيحات المستمرة التى كانت الكنيسة تشكو فيها مـن انحطاط الموسيقى لخروج الموسيقيين عن التراث القديم ولقد كان نمو فن البوليفونية ، الذى بدأ على الأرجح فى الموسيقى الدينية بوصفه ارتجالا لكـو نترابنط بسيط على لحـن دينى ، أو نشيد جريجوريانى ، وتحـول هـذا الفن إلى قالب عظيم التعقيد يبعث فى النفس متعة جمالية - كـان هـذا النـمو دليلا على أن القدرة الخلاقة لا تستسلم بسهولة لمذهب فلسفى أو أمر دينى صارم . صحيح أن موسيقى العصور الوسطى كان يؤلف موسيقى للدعوة الدينية ، غير أن قدراً كبيراً من هذه الموسيقى كان من حيث الإيقاع واللحن يرجع إلى أصل دنيوى ، وأدخله إلى الكنيسة موسيقيون دينيون تأثروا بهذه المصادر الدنيوية.

وإذا كان موسيقىّ العصـور الوسطى قـد تجاهل تعاليم بويتيوس ، فإن قلة نادرة من الباحثين هى التى تجرأت على تحدى سلطته . ومـن هـؤلاء يوهانس دى جروكيو Johannes de Grocheo (حـوالى ١٣٠٠) الذى رفض نظرية العـدد الفيثاغورية ، وكذلك فلسفة بويتيوس لأنه أبى أن يعترف بأن الإبداع الموسيقى إنما هـو ترديد عـددى وإيقاعى للنظـام الكونـى . وقـد شـك جروكيـو فـى صحـة رأى بويتيوس القائل إن الموسيقى علم رياضى . واختلف مع بويتيوس وأتبعه الذيـن أكملوا عرض فلسـفته الموسيقية فـى الفكـرة القائلة إن قوانين الموسيقى ينبغى أن يكون لها من الصرامة ما لنفس القوانين التى أضفت على الطبيعة نظاماً وتناسقاً . وقـد أكد جروكيو فـى كتاباته قيمة الموسيقى من الوجهة الشعبية والحضارية ، واستبق كتابات مفكرين ظهروا بعده مثل مونتنى وروسو وهيردر ، إذ أشـار إلى أن الموسيقى تختلف باختلاف عادات الشعوب ولغاتها.

ولقد كانت هناك على الأقل ثلاثة شواهد على عـداوة الكنيسة للتجديدات الموسيقية خلال القرنين الثالث عشر والرابـع عشر . ولنذكر فى هـذا الصدد أولا أن الشاعر المغنى اليونانى لم يكـن يستخدم نظاماً من العلاقات الإيقاعية والزمنية لأن موسيقاه كانت مرتبطة بالشعر ، فكان يؤدى أغنيتـه بأسلوب ألمـانى . وبالمثل كـانت

الأغنية الدينية في العصور الوسطى معتمدة على النص الكلامي ، مع إيقاعات منسابة بهدوء ، لا تقتضي إلا قليلا من التغيير في أزمنة الأنغام . ومن هنا فإن البابا يوحنا الثالث والعشرين عندما أعلن احتجاجه في مرسومه من أن "الموسيقى الكنيسة تؤدي الآن بعلامات (الروند) و (البلانش) ، وتقطع بهذه الأنغام القصيرة " لم يكن في واقع الأمر يعلن تحريمه للموسيقى ذات الإيقاعات المطابقة لنصوص مختلفة ، وإنما كان الوقت ذاته يحمل على تجزيء الأنغام الطويلة المتصلة إلى أنغام ذات أزمنة أقصر ، بل إلى نغمات تتعدى النبر الإيقاعي (syncopated) كما في حالة التقطيع hocketting ومن الملاحظ ثانياً أن الموسيقيين - في حقبة ما يعرف بالفن الجديد "ars nova" وهو القرن الرابع عشر - كانوا يزدادون ميلا إلى تغيير الإيقاعات التقليدية على خلاف موسيقى القرن الثالث عشر التي كانت تسمى بالفن القديم "ars antiqua" وكان الإيقاع الثنائي أو الزمن المزدوج محرماً أصلا في موسيقى الكنيسة لأسباب أخلاقية هي أن للعدد "ثلاثة" علاقة "بالثالوث الديني" ومن هنا كانت الكنيسة تبدي عدم رضائها على أية محاولة يبذلها موسيقى القرن الرابع عشر لاستخدام إيقاع ثنائي بدلا من الثلاثي . ويلاحظ أخيراً أن الموسيقى اليونانية ومن بعدها موسيقى العصور الوسطى ، وكانت مبنية في الأصل على الجواب "الأوكتاوف" والدرجتين الرابعة والخامسة . وفي القرن الثالث عشر بدأ الموسيقيون الفرنسيون يقتدون بالإنجليز في استخدام هذه مسافة الثالثة . ومن الغريب أن الإكليروس الفرنسي اعتراض على استخدام المسافة الجديدة التي تطرب الأذن ، على الرغم من أنها مبنية على الرقم "ثلاثة" لا لشيء إلا لأنها غيرت التقاليد الموسيقية الماضية.

القسم الثالث - أكاديمية فلورنسه :

ظل المسيحيون اليونانيون البيزنطيون ، شأنهم شأن العرب ، يبدون اهتماماً كبيراً بالحضارة والآداب الكلاسيكية اليونانية والرومانسية . فقد أدرج العلماء البيزنطيون أفلاطون و أرسطو ضمن دراساتهم خلال تلك السنوات التي لم تكن فيها

اللغة اليونانية إلا لغة ميتة فى نظر المثقفين الغربيين . وقد أعجب بعض الصليبيين ، الذين اتصلوا مباشرة بالحضارة البيزنطية ، بهذه اللغة إلى حد أنهم جلبوا معهم إلى الغرب هذه الدراسات اليونانية . أما روما فلم تنظر إلى هذا التطور بعين الرضا ، إذ أن رجال الكنيسة لم يروا فى هذه الاتجاهات الكلاسيكية فى التعليم والثقافة إلا تجديفاً . وقررت كنيسة روما أن من الضرورى اتخاذ تدابير حاسمة لمواجهة تغلغل الفكر اليونانى البيزنطى المجدف فى لاهوتها ، فأرسل البابا إلى القسطنطينية الفيلسوف اللاهوتى نيكولاس دى كوزا Nicholas de Cusa (١٤٠١ - ١٤٦٤) لكى يضع أساس وحدة ممكنة بين الكنيستين الشرقية والغربية ، وناشد هذا الكنيسة الشرقية ، فى سبيل مصلحة المسيحية ، أن تزيل الخلافات بينها وبين الكنيسة الكاثوليكية بحيث تكونان كنيسة كاثوليكية عالمية ، غير أن الكنيسة اليونانية أبت أن تتنازل عن سلطتها إلى الحد المطلوب منها ، على الرغم من أنها كانت تتوقع غزواً تركياً للقسطنطينية ، وكانت تدرك أنه سيتعين عليها أن تستنجد بروما لإيقاف زحف المسلمين.

ومع ذلك فقد كان العلماء البيزنطيون يسافرون إلى الغرب ، ولا سيما فلورنسه ، وأغلب الظن أن الكنيسة الشرقية بدورها قد أرسلت عدداً كبيراً منهم ليستطلعوا إمكان اتحاد الكنيستين على أسس مشتركة . وعلى الرغم من أن هذا الاندماج بين الكنيسة اليونانية وكنيسة الروم الكاثوليك لم يتحقق فقد كان العلم الكلاسيكى الذى يحمله العلماء والشعراء البيزنطيون معهم ينتشر بسرعة حيثما حلوا.

وبعد أن فتح الأتراك القسطنطينية وقضوا على الإمبراطورية البيزنطية عام ١٤٥٣ ، فر بقية علمائها اليونانيين إلى إيطاليا لاجئين إلى أكاديمية فلورنسه . وكانت هذه الأكاديمية قد تأسست ، تحت رعاية كوزيمودى مديتشى Cosimo de Medici على يد "جيمسطوس Gemisthus Pletho" وهو مبعوث يونانى بيزنطى كان قبل سقوط القسطنطينية بثلاثة عشر عاماً يعتبر سفيراً لدى المجلس الذى عقد فى فلورنسا لمحاولة توحيد الكنيستين اليونانية والرومانية - وهى محاولة لم يقدر لها

النجاح . وكان الهدف من هذه الأكاديمية الحديثة العهد هو تعريف العالم الغربى بفلسفة أفلاطون ، ومكافحة الفلسفة الأرسططالية المزعومة التى أصبحت هى المسيطرة على عقيدة الكاثوليك وتفكيرهم . وقد أصبح نيكولاس دى كوز نفسه ، بعد أن صار كارد ينالا من أشد المعجبين بتعاليم أفلاطون حتى أنه طلب إلى علماء روما أن يعيدوا النظر فى علاقة أفلاطون بالمسيحية على ضوء الكتابات الأصلية لمؤسس الأكاديمية "أفلاطون" حتى لا يضلل العالم الغربى بالمعتقدات المعوجة التى خرجها رجال الكنيسة من فلسفته تعسفاً.

وقد لقى الكاردينال فى موقفه هذا تأييداً من الفيلسوف مارسيليو فيشينو Marsilio Ficino (١٤٣٣ - ١٤٩٩) وهو من تلاميذ أكاديمية فلورنسه . فذهب إلى أن الفهم الصحيح لأفلاطون هو وحده المؤدى إلى استعادة روح المسيحية التى فقدتها الكنيسة منذ زمن بعيد وقد لقيت آراء نيكولاس دى كوزا وفتشينو قبولا لدى الكثير من أقطاب الكنيسة ، بل لقد كان لها تأثير ملحوظ فى الفكر والفن فى عصر النهضة.

وقد احتفظت فلسفة الكردينال كوزا الموسيقية بالتصرف الفيثاغورى والأفلاطونى ، إذ أنه شبه فن البوليفونية بانسجام الأفلاك ."ذلك لأن العقل الأزلى يخلق كما يفعل الموسيقى الذى يرغب فى التعبير عن صوره الباطنة وتمثيلها : فهو يتناول الأجزاء الموسيقية المتنوعة ويفرض عليها قواعد القياس الدقيق التى تؤدى إلى التوافق ، وهذا التوافق يفيض رقة وكمالا"[1] وقد ردد الفكرة الرئيسية اليونانية القائلة إن الموسيقى البشرية إنما هى أنموذج للموسيقى السماوية ، ولكنه أضاف إلى ذلك أن آباء الكنيسة قد اتخذوا من الموسيقى رمزاً فحسب ، لكى يشبهوا موسيقى البشر بصنعة الإله وفيما وراء الرمز ذاته يوجد نظام علوى ، أو بتعبير نيكولاس : "إن نفس الأمور الروحية التى نعجز عن فهمها مباشرة ، تبحث من خلال واسطة هى

---

(١) كاثى ماير - بير ، مجلة علم الجمال والنقد الفنى : Kathi Meyer Baer The Journal of Aesthetics and Art Criticism ص ٣٠٦ و يونية ١٩٤٧.

الرمز ... " وعندما تستخدم الرموز الموسيقية بوصفها تشبيهات تفسر أنغام الأفلاك السماوية "فإن علامات الفرح هذه ، المستمدة من التوافق الموسيقى ... التى أتت إلينا من كتابات آباء الكنيسة بوصفها رموزاً معروفة لقياس السعادة الأزلية ، ليست إلا رموزاً مادية بعيدة الصلة بالأصل ، تختلف اختلافاً هائلا عن تلك الأفراح الروحية التى لا يرقى إليها خيالنا"[1].

ولقد كان هدف التفكير الجمالى فى القرن الخامس عشر هو كشف الصيغ السحرية لليونانيين أى الصيغ الرياضية الدقيقة التى تؤدى إلى كشف أشكال " فيدياس" من جديد . فقد كان هدف الحياة الفنية هو الاستنباط الرياضى للتماثل والتناسق والمنظور . وكان نيكولاس مسايراً لروح عصره عندما اتفق مع أفلاطون على أن الرياضة هى أساس الموسيقى ، وعلى أن الرياضة مبحث عقلى صرف.

ويقول نيكولاس إننا عندما نستمع إلى الموسيقى "ندرك الأجزاء المتوافقة بحواسنا ونقيس المسافات والتوافقات بعقولنا ، وبمساعدة خبرتنا الموسيقية . وهذه الملكة (أى العقل والقدرة على الانتفاع من التعليم) لا توجد فى الحيوانات ... ولذا لم يكن فى استطاعة الحيوانات تعلم الموسيقى ، وإن كانوا يدركون الأصوات (بالحواس) مثلنا ، ويطربون للأصوات المتوافقة . وعلى هذا الأساس يحق لنا أن نصف روحنا بأنها عاقلة ، لأنها قادرة على القياس والعد وتدرك ما يقتضى تمييزاً دقيقاً وعندما تستمع آذاننا إلى توافقات موسيقية جميلة تطرب لها . وهكذا فإن العقل حين وجد أن التوافق مبنى على العدد والتناسب ، قد اخترع النظرية العقلية للتآلفات الموسيقية المبنية على نظرية الأعداد."[2]

وقد عاد نيكولاس إلى نظرية المشاعر اليونانية ، وأشار بوصفه رجل كنيسة إلى أن الانفعالات "زائلة ، والانطباعات الحسية لا تكون جميلة إلا بقدر ما تمس

---

[1] المرجع نفسه ، ص ٣٠٥-- ٣٠٦.

[2] المرجع نفسه ص ٣٠٤.

الأفكار الروحية أو الجمال الروحى" [1] كما تمثل المذهب الأخلاقى الأفلاطونى في كتابات نيكولاس، لأنه اهتم ببحث تأثيرات الإيقاعات والمقامات الموسيقية في النفس . ولكنه من حيث هو شخصية تنتمي إلى عصر النزعة الإنسانية قد تخلى عن الاعتقاد القديم القائل إن المؤلف الموسيقي وسيط بين الله وبين الإنسان ، وأنه ينقل رسالة الإرادة الإلهية إلى الأرض ، فقد انتقد نيكولاس فكرة أفلاطون القائلة إن الفنان شخص يتلقى الوحى من ربات الفن "الموزى" ، وكثيراً ما يتصف بالهوس، ولا يخلق إلا بإلهام يأتيه من أعلى ، وأكد ، في مقابل ذلك الرأى السائد فى عصر النهضة بأن الفنان مبدع بقواه الخاصة.

وعلى حين أن نيكولاس دى كوزا أقل تعمقاً في الموسيقى منه فى الفنون الأخرى ، فإن اهتمام مرسيليو فيشينو بالموسيقى كان أعمق من اهتمامه بالفنون الأخرى . ويقال إنه كان يعزف إحدى الآلات الموسيقية ، ويقدم عروضاً كثيرة أمام مجموعات كبيرة من أصدقائه . كذلك فإنه تحدث بإقناع تام عن تأثيرات الموسيقى فى النفس ، وردد آراء أفلاطون فى اعتقاده بأن أساس جمال الأصوات هو التوافق الذى ربطه بمفهوم التناسب . وفى رأية أن هذه الموسيقى تصدر من أعمال روح المؤلف الموسيقى ، ومن هنا كان فى وسعها أن تؤثر فى نفس السامع . وقد اتفق مع أفلاطون على أن الموسيقى تستطيع أن تغلغل فى الأغوار الباطنة للنفس البشرية ، وتؤثر فى مجرى السلوك الجسمى ."فلما كانت الأغنية والصوت يأتيان من التفكير الذهنى ، ومن تأثير الخيال ، ومن انفعال القلب ، ولما كانت تقوم ، بمساعدة الهواء الذى يتكون ويتذبذب نتيجة لها بتحريك الروح الشبيهة بالهواء لدى السامع ، والتى هى حلقة الاتصال بين النفس والجسم ، فإن من السهل عليها أن تحرك الخيال ، وتؤثر فى القلب ، وتتغلغل فى أبعد أغوار الذهن" [2] "إن الموسيقى الجادة تحفظ

---

[1] المرجع نفسه ص ٣٠٧.

[2] بول أوسكار كريستيلر : فلسفة مرسيليو فيتشينو Paul Oskar Kristeller : The Philosophy of Marsilio Ficino ص ٣٠٧ (ترجمة "فرجينيا كونانت ") ، مطبعة كولمبيا ، نيويورك ١٩٤٣.

توافق أجزاء النفس وتستعيده كما يقول أفلاطون و أرسطو ، وكما جربنا نحن أنفسنا مراراً".[1]

وقد ذكر فيتشينو أن للموسيقى تأثيراً علاجياً يزيل الكآبة والكدر . كذلك تستطيع الموسيقى أن تبعث حالة تأملية تزيد المرء قرباً من الله . "... كثيراً ما كنت أتحول إلى الألحان والأغاني الجدية بعد دراسة اللاهوت أو الطب ، حتى أنصرف عن اللذات الحسية الأخرى ، وأتخلص من متاعب النفس والجسم ، و أسمو بالعقل إلى الأمور العليا و إلى الله على قدر استطاعتى.[2]"

"ولقد كان فيتشينو يعود أحياناً إلى الفكرة الفيثاغورية فى انسجام الأفلاك رغبة منه في تأكيد المعنى والأصل الميتافيزيقى للموسيقى . فالأفلاك السماوية التى تتناغم سوياً تبعاً لقواعد التآلف consonance تحدث موسيقى إلهية تستطيع سماعها – ولما كانت الموسيقى البشرية محاكاة أرضية للأصوات السماوية ، فإنها تحض النفس بتأثيرها الخلاب ، على أن ترقى بذاتها إلى عالم الانسجام السماوى . فعن طريق الأذن تدرك النفس توافقات وإيقاعات عذبة معينة وهذه الصور تحضها وتحثها على النظر إلى الموسيقى الإلهية بحاسة عقلية اشد إرهافاً وتحمساً."[3]

ولقد كان تقويم فيتشينو للشعر وثيق الصلة بالموسيقى "إذ أن الشعر بدوره يخاطب الأذن وكثيرا ما يتضمن لحنا ، كما أن فيه على الدوام إيقاعا ، وبالإضافة إلى ما يستخدمه من كلمات . غير أن الشعر أرفع من الموسيقى ، إذ أنه لا يقتصر على مخاطبة الأذن بل يخاطب الذهن بدوره مباشرة عن طريق الكلمات ، وعلى ذلك فإن أصله لا يرجع إلى انسجام الأفلاك ، وإنما إلى موسيقى العقل الإلهى ذاته ، وفى إمكانه ، بفضل ماله من تأثير ، أن يوصل السامع إلى الذات العلية مباشرة [4] ولقد كان

---

[1] نفس المرجع والموضوع.

[2] المرجع نفسه ، ص ٣٠٨.

[3] الموضع نفسه.

[4] الموضع نفسه.

فيتشينو يختلف عن نيكولاس دى كوزا ويتفق مع أفلاطون فى القول إن الشاعر لا يستجيب للخاطر العفوى للفكر البشرى ، وإنما هو يتلقى إلهاماً إلهيا . وقد علل القدرة الخالقة الملهمة للموسيقى فى ضوء نظرية الجنون الإلهى التى عرضها أفلاطون فى محاورتى "أيون" و "فيدروس".

وإذن فقد كانت نظريات فيتشينو فى الموسيقى تقليدية فى أساسها ، تسير على نهج نظريات أفلاطون وأوغسطين . أما من حيث إنه موسيقى يمارس هذا الفن عمليا _ فقد نظر إلى مسافة "الثالثة" على أنها صوت متآلف . وكان القدماء ، فضلا عن الموسيقيين النظريين فى عصره ، ينظرون إلى "الجواب" و "الخامسة" والرابعة على أنها هى وحدها المسافات المتآلفة أما هو فقد أكد "أن الأفلاطونيين لم يفهموا الموسيقى كما فهمها المحدثون إذ أنهم لم يدركوا المتعة الناشئة عن "الثالثات" التى عدوها تنافراً ... مع أنها أكثر التآلفات إمتاعاً ، وهى ضرورية إلى حد أن موسيقانا بدونها تكون مفتقرة إلى أروع مظاهر جمالها ، ويكون الكنترابنط (counterpoint) لا طعم له ، وسائراً على وتيرة واحدة.[1]

ولم تصبح إيطاليا مركز الحياة الموسيقية إلا بعد مضى قرن آخر من عصر فيتشينو ، ولكن كلامه عن "الثالثات" بوصفها متآلفة يعنى أن استخدامها قدعرف فى موسيقى عصر النهضة الإيطالية . أما إذ شئنا أن نبحث عن المكان الذى تطورت فيه الموسيقى فى القرن الخامس عشر فعلينا أن نلتمسه فى الأراضى الواطئة لا فى إيطاليا . ولنستمع فى هذا الصدد إلى ما قاله "ألبرخت دورر Albrecht Duerer" فى اليوميات التى سجل فيها أسفاره عن رحلته إلى الأراضى الواطئة فى تاريخ متأخر هو ٥ من أغسطس عام ١٥٢٠ : "إن كنيسة نوتردام فى أنفرس من الضخامة بحيث تغنى فيها عدة قداسات فى وقت واحد دون أن يختلط أحدها بالآخر . وتغدق على الموسيقى هناك هبات سخية ، بحيث يستخدمون أحسن من يمكن

---

[1] وارين د . ألن : فلسفات التاريخ الموسيقى : Warran D. Allen Philosophies of Music History ص٤٠ ، الناشر American Book Co. نيويورك ١٩٣٩.

الحصول عليهم من الموسيقيين " ولا شك أن تقلبات الحروب تفسر لنا السبب في تدهور باريس من الوجهة الفنية في القرن الخامس عشر ، بعد أن كانت أعظم مراكز الموسيقى خلال القرون الثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر.

القسم الرابع - الفلسفة الجمالية لموسيقى عصر النهضة :

أصبح لفن البوليفونية ، الذى وضعته المدرسة الفرنسية ، أهمية جمالية كبرى في مدرسة "كامبرى Cambrai " . وفي هذه المدرسة ، التي تحكمت في الأذواق الموسيقية لأوربا طوال قرن من الزمان ، ظهرت شخصيات لامعة مثل "بانشوا Binchois" و"دوفي Dufay" وأصبحت بلدة "كامبرى" في بورجونيا ، مركز الموسيقى في القرن الخامس عشر . وهناك ، في بلاط بورجونيا ، كان يعيش "شارل الجسور Charles the Bold" في أروع وأفخم بلاط في أوربا كلها . وكان شارل راعيا سخياً للفنانين . كما كان هو ذاته موسيقياً ذا شأن . وكانت مدرسة كاتدرائية كامبرى هي المصدر الذى يجلب منه البابا والملك الموسيقيين الموهوبين.

وكان جيوم دوفي (حوالي ١٤٠٠- ١٤٧٤) أبرز شخصيات المدرسة البورجندية . وقد تلقى تدريبه مع المجموعة الغنائية (الشمامسة) لكاتدرائية كمبرى ثم انضم إلى المجموعة البابوية . وبفضل أسفاره في مراكز موسيقية هامة أخرى بأوربا عرف مختلف الاتجاهات الموسيقية لموسيقيين كثيرين ملتحقين بخدمة الملوك أو الكنيسة . وقد أثرت كل هذه الاتجاهات في موسيقاه هو وفي النظرة الجمالية البورجندية بوجه عام . وبفضل إرشاده تشربت المدرسة البورجندية بروح التحرر الذهني والحساسية التشكيلية التي كانت تتميز بها الحياة الإيطالية في عصر النهضة . كذلك فإن الموسيقى ، في بورجونيا ، كان يؤلف ألحانه في جو يشجع على الانفصال القاطع بين موسيقى الكنيسة وبين الموسيقى الدنيوية.

وكانت الموسيقى البورجندية تختلف في نواح كثيرة عن الموسيقى القوطية. صحيح أن جذور المدرسة البورجندية ترجع إلى الموسيقى القوطية التي سبقتها غير أن الموسيقى البورجندى كان يكتب موسيقاه على أسس وقواعد أدق

وينفر من فكرة "الارتجال" التى كانت سائدة فى التفكير الجمالى للقرن الرابع عشر. وهكذا كان الموسيقى البورجندى يؤلف موسيقاه فى قالب تقليدى يقتضى من العازف التزاما دقيقاً للمدونة الموسيقية . وكان لبحث عصر النهضة عن القوالب الفنية اليونانية تأثير مباشر فى الموسيقى ، الذى أراد بدوره أن يدارى روح العصر . وهكذا أصبح احترام القالب والتصميم الشكلى واضحا فى الموسيقى بقدر ما كان واضحاً فى التصوير والنحت.

وقد ابتعد الموسيقى البورجندى عن تلك الأنغام القوطية التى كان يعدها أنغاما خشنة عتيقة ، وكان الموسيقى القوطى قد استخدم الجواب "الأوكتاوف" والرابعة والخامسة بالطريقة التقليدية حتى استهلكها . وأما الموسيقى البورجندى فلجأ إلى الثالثة ، بل وإلى السادسة . مما أرسى موسيقاه على مقامية أكمل . ومن المظاهر الأخرى للتضاد بين التفكير الموسيقى الجمالى للمدرستين القوطية والبورجندية ، خشونة موسيقى المدرسة الأولى وجمودها ، وانسياب موسيقى المدرسة الثانية وطابعها الغنائى العذب . وأتاح هذا الطابع الغنائى فى الموسيقى البورجندية للمؤلف أن يستغل الإمكانات الموسيقية للصوت البشرى.

وكانت الموسيقى التى يكتبها المؤلف البورجندى تزيد النص الكلامى ثراء على حين أن المؤلف القوطى كثيراً ما كان يتجاهل العلاقة بين الموسيقى والنص . وكان المؤلف القوطى أميل إلى إظهار اهتمامه بعرض براعته ومقدرته الفنية التكنية منه إلى تنمية الحساسية بجمال التصميم والشكل على النحو الذى تميزت به أعمال الموسيقيين البورجنديين . وكان الأسلوب الشائع فى الموسيقى القوطية – وهو وضع عدة ألحان متضادة لعدد من النصوص المتباينة – جريئا من الوجهة الموسيقية بقدر ما كان استعراضيا . غير أن مظاهر التقابل والاستعراض هذه كانت بعيدة كل البعد عن الأفكار الجمالية الموسيقية فى المدرسة البورجندية . ومع ذلك فإن الطبيعة الهادئة للموسيقى البورجندية قد ضيقت نطاق إمكاناتها العاطفية إذ كانت بطبيعتها عاجزة عن التعبير عما فيه بطولة وفخامة وجلال ، وانعكست عليها فلسفة

عصر النهضة . لأنها استسلمت للروح التأملية السائدة في ذلك العصر . كان الموسيقى البورجندى أفلاطونيا دون أن يدرى في نظرته الجمالية إلى الموسيقى ، إذ أنه إلى اهتمامه الزائد بالقالب وبملائمة الموسيقى للنص ، كان يطبق بالبداهة رأى فيتشينو القائل إن النشاط الفنى شأنه شأن سائر مظاهر الحياة الروحية ، مبنى على الاعتدال والتأمل.

وكان جان فان أوكيجيم Jan Van Ockeghem (١٤٣٠ – ١٤٩٥) موسيقيا بارزاً سيطرت شخصيته على النصف الثانى من القرن الخامس عشر . وقد درس على "روفى" وكان هو ذاته أستاذ أعظم موسيقيى عصر النهضة : "جوسكن دى بريه Josquin des Pres" (١٤٥٠ – ١٥٢١) ، الذى أشار إليه مارتن لوثر باحترام عميق ، وتحدث عن فنه على أنه ينطوى على كل ما هو رائع في الموسيقى.

وقد أسهمت إنجلترا أيضا بنصيبها في موسيقى عصر النهضة . فكان الموسيقيون الإنجليز يجرون تجارب واسعة في المسافات والألحان الموسيقية بل إننا نجد في كتابات "دنستبل Dunstable " (المتوفى عام ١٤٥٣) إدراكا غامضاً للعلاقة الهارمونية بين تآلف هارموني وآخر ، بدلا من الطريقة التقليدية في استخدام كل تآلف هارمونى دعامة للحن فحسب . ولم يرتفع موسيقى آخر بين الإنجليز في عصر النهضة إلى مكانة تعلو على مكانة دنستبل سوى بيرد Byrd (١٥٤٢ – ٣/ – ١٦٢٣).

وفي إيطاليا كان الأفلاطونيون لا يزالون صامدين في مواقعهم في ميدان الفلسفة والفن بعد أن أفادوا كل الفائدة من تلك الآفاق الأدبية الجديدة التى فتحتها أمامهم دراسة اللغة اليونانية . بل إن خصومهم الأسطاليين ذاتهم قد ثاروا واعترضوا على التفسير المتحجر الذى كانت الكنيسة تفرضه على مؤسس اللوقيوم "أرسطو" وعندما حل القرن السادس عشر لم تطق الكنيسة صبراً على هؤلاء الخوارج وقدمت عدداً منهم لمحاكم التفتيش حتى يتراجعوا عن معتقداتهم أو يواجهوا الموت غير أن الكنيسة لم تستطع أن تقضى على هذا الاتجاه إلى النزعة الإنسانية ، لا

فى المجال العقلى ولا فى المجال الفنى . ولما كان الموسيقى قد تأثر بدوره بهذا الاتجاه فى تفسير الفلسفة الأفلاطونية ، فقد بدأ يؤكد أهمية النص ويضحى بالكنترابنط (counterpoint)واللحن ، لا لأن الكنيسة كانت تحبذ مثل هذه الفلسفة الموسيقية ، بل لأن المثل الأعلى للنزعة الإنسانية ، وهو محاكاة اليونانيين ، كان مبنيا على القاعدة القائلة إن على الموسيقى أن تضفى على النص الشعرى ثراء والواقع أن موسيقى عصر النهضة قد أصبح أفلاطونيا تماماً ، وأكد الفكرة القائلة إن وظيفة الموسيقى هى تجميل الكلمة المكتوبة . واستخلاص كل إمكاناتها العاطفية فى سياقها الأدبى . بحيث يكون لكل بيت شعرى أقوى تأثير ممكن فى السامع وفى هذا نجد الأساس الجمالى لفن "الغناء آكابلا a cappella (*)" فى عصر النهضة.

وفى عام ١٥٣٢ نشر أحد تلاميذ جوسكان . اسمه "أدريان بتى كوكليكوس Adrian Petit Coclicus(حوالى ١٥٠٠ - ١٥٦٣) مؤلفاً أطلق عليه اسم "الموسيقى بالأسلوب الجديد Musica Reservata" ونسبه إلى أستاذه الفلمنكى المشهور . وأساس هذا الكتاب مذهب جمالى يؤكد "فكرة المشاعر" وزيادة الكلمة المكتوبة عمقاً عن طريق الموسيقى . وترجع جذور "فكرة المشاعر" هذه إلى كتابات أفلاطون و أرسطو . كما بحثت فى مؤلفات نكولاس دى كوزا فى أوائل عصر النهضة وقد ظلت هذه الفكرة متغلغلة فى الدراسات الفلسفية للقرون التالية ، وإن لم يظل لفظ "المشاعر affections" يستخدم دائما بنفس المعنى الذى كان يستخدمه الفلاسفة القدماء فى عصر النهضة.

وقد أصبحت روما مركز للموسيقى الدينية فى القرن السادس عشر ، واجتذب مقر البابا أشهر المواهب الموسيقية فى أوربا ، فى نفس الوقت الذى كان يحارب فيه الوثنية الدنيوية للنزعة المتحررة فى عصر النهضة وحركة الإصلاح الدينى البروتستنتية . وقد تأثر الموسيقى الهولندى أورلاندو دى لاسو Orlando di Lasso

---

(*) يدل هذا التعبير الإيطالى على التأليف الموسيقى للأصوات البشرية دون مصاحبة آلات. (المترجم).

(حـوالى ١٥٣٢ - ١٥٩٤) وزميلـه الإيطـالى العميـق التديـن بالسـترينا Oalestrina (حوالى ١٥٢٥ - ١٥٩٤) بحركة مقاومة البروتستانتية وكانت تلك فترة تطهير داخلـى عام فى الكنيسة الكاثوليكية ، من الوجهتين الفلسفية والفنية . وكما أن مجمع لاودقيـا قد قام ، فـى السنوات الأولى للمسيحية بدور عظيـم الأهميـة فـى تحديـد طبيعـة موسيقى الكنيسة البيزنطية بتحريمه استخدام الآلات واشتراك مهرة المصلين فـى غناء التراتيل ، فكذلك تحكم مجمع "ترنتينو" (١٥٤٥ - ١٥٦٣) والمجلس البابوى الخاص (١٥٦٤) فـى المجرى المقبل لموسيقى الكنيسـة الكاثوليكيـة فـى القـرن السادس عشر ، فقد اعترض رجال الكنيسة على البوليفونية لتجاهلـها للنص وتأكيدها للجانب الدنيوى فى الموسيقى ، ورددوا ما قيل فى مجمع لاودقيا . وأضافوا إليه أن الكنيسة تستخدم فى الشعائر آلات تزيد عما ينبغى استخدامه وكرروا شكوى رجال الكنيسة السابقين من أن المغنين لا يبدون الاحترام اللازم للكلمات ، وإنمـا يضحـون بالنطق الصحيح لها ، حتى يمكنهم أن يستعرضوا قدراتهم الصوتية.

ولسنا ندرى تماماً ما هى النتائج التى وصل إليها الكرادلة ، ولكنـا نعلم أنـهم ذهبـوا إلى أن كـل موسيقى لا تتفق مع جلال الصلاة وتقاليدها ينبغى أن تحـرم . وهكـذا فإن الفواصل والاسترسالات "التروبس" و "السكوينسات" torpes and sequences" قد حذفت مـن مجـال الموسيقى الشـعائرية ، باسـتثناء القليـل مـن مقطوعاتها المحببة إلى النفوس . ولم تكن البوليفونية فى عمومها مرضياً عنها ، إذ أنها كانت منذ بداياتها الأولى عاملا من عوامل فقدان وقـار موسيقى الكنيسـة وبساطتها ، وصبغها بصبغـة دنيويـة . وقـد بحـث الكرادلـة الفكـرة القائلـة إن مصلحـة العقيـدة المسيحية تستدعى استبعاد كل موسيقى من شعائر الصلاة فيمـا عدا التراتيل الدينية ولكنهم لحسن الحظ لم يأخذوا بهذه الفكرة.

وفى الوقت الذى كانت الكنيسة فيه تحارب المؤثرات الدنيوية التـى كـان يعتقد أنـها تـؤدى إلى إفسـاد شعائر العبـادة كـانت الرغبـة فـى التعبير العقلـى والفنـى تزداد انتشاراً ، وتتجـاوز البـاحثين النظريين والفنـانين الممارسـين إلى عامـة النـاس .

وقد كتب الفيلسوف "مونتنى" (١٥٣٣ - ١٥٩٢) عن أسفاره فى إيطاليا يقول إنه دهش إذ رأى الفلاحين فى توسكانيا "يمسكون العود فى أيديهم ، وإلى جانبهم الرعاة ينشدون أشعار أريو ستو Ariosto (*) التى يحفظونها عن ظهر قلب ، وهذا أمر يمكن أن يراه المرء فى جميع أنحاء إيطاليا" وقد ازدهرت فرق العازفين والمغنين فى كل أرجاء أوربا فى القرن السادس عشر . وأصبحت الآلات الموسيقية من الكماليات البهيجة التى يحرص الناس العاديون على اقتنائها فى بيوتهم ، وانتشرت الاجتماعات الموسيقية الارتجالية ، وكان ذلك عصراً ألم فيه العامة أنفسهم بأسرار الموسيقى وفى جو التنوير والثقافة الذى ساد عصر النهضة هذا، ظهر فن "المدريجال madrigal" وتطور بوصفه شكلا متقدما من أشكال البوليفونية الغنائية.

ولم يكن الباحثون النظريون فى عصر النهضة يعرفون الكثير عن الموسيقى اليونانية ذاتها ، ولقد أرادوا بعث الروح اليونانية الكلاسيكية من جديد ، ولكنهم لم يكن لديهم من الموسيقى اليونانية الفعلية ما يسترشدون به . فقد بنوا نظرياتهم الجمالية على كتابات الفلاسفة واليونانيين وفلاسفة العصر اليونانى الرومانى . وقد أكدت الأبحاث الفلسفية من العصور القديمة أهمية الجوانب الرياضية والأخلاقية للموسيقى ، ورددت المذهب الميتافيزيقى فى انسجام الأفلاك وهو المذهب الذى ربط فيه الفيثاغوريون بين الموسيقى وبين الانسجام الكونى.

وقد أراد الموسيقى فى عصر النهضة أن يحاكى الشاعر والمغنى اليونانى ، وكان أفلاطون قد ذكر أن هذا الشاعر المغنى اليونانى كان فى العصر الذهبى لليونان يؤلف ألحانه على إيقاع النص الشعرى ووزنه . وهذا عين ما فعله موسيقى عصر النهضة فى فورة تحمسه لإيجاد توازن مثالى بين النص الكلامى وبين الموسيقى وهكذا أعلن "هيرمان فنك Hermann Fink" فى كتابه "ممارسة الموسيقى Practica Musica (١٥٥٦) أنه "إذا كان الموسيقيون القدماء قد برعوا

(*) لودوفيكو أريوستو (١٤٧٤ - ١٥٣٣) من أعظم شعراء إيطاليا . اشتغل بالسياسة والقانون ، وألف قصائد هزلية وهجائية . ولكن أعظم أعماله هى ملحمة "أورلاندو فوريوزو"(الغاضب) "(المترجم).

فى معالجة الأساليب القياسية المعقدة ، فإن الموسيقيون الأحدث عهداً قد فاقوهم فى جمال اللحن euphony ، وهم حريصون كل الحرص على أن يوائموا بين الأنغام وألفاظ النص حتى يعبروا عن معناها وروحها بأكثر قدر من الوضوح"[1]

وقد ميز بيترو آرون pietro Aron (حوالى ١٤٩٠ – ١٥٤٥) تمييزاً واضحا بين مفهوم التأليف الموسيقى الخلاق فى عصر النهضة ، وبين الأساليب الحالية للموسيقيين القوطين ، فكتب (فى عام ١٥٢٣) يقول "إن موسيقى المحدثين أفضل من موسيقى الأقدمين لأنهم ينظرون إلى جميع الأسطر اللحنية ككل ، ولا يؤلفون لصوت بعد آخر ."[2]"وقد ظهر فى موسيقى "دنستبل" مجهود غير واع فى اتجاه التأليف بواسطة تآلفات هارمونية رأسية ، ولكن كان لابد من الانتظار حتى الفترة المتأخرة من عصر النهضة لكى ينصرف الموسيقى بطريقة واعية عن الكتابة الأفقية لأسطر لحنية تؤدى فى وقت واحد (أى كونترابنطية) إلى الكتابة لتآلفات هارمونية رأسية . ففى الأشكال القديمة للموسيقى كان الموسيقى يؤلف الحانه بالأسلوب الأفقى التقليدى الذى يقوم على كتابة أسطر لحنية لأصوات متعددة تؤدى فى وقت واحد أى بالأسلوب الكونترابنطى . غير أن موسيقى عصر النهضة قد بدأ يفكر فى الموسيقى ويستمع إليها ، لا على أنها أصوات مستقلة أو سطور لحنية بل على أنها مجموعات نغمية منظمة فى تآلفات هارمونية رأسية ترتبط توافقيا بما يسبقها وبما يليها.

ولقد كرس أدباء عصر النهضة وكتابه فنهم ومواهبهم لتمجيد الماضى وحفزهم على ذلك اعتقادهم بأنهم لو تجاهلوا التراث القديم المجيد لضاع هذا التراث فى زوايا النسيان ألف سنة أخرى ، وهكذا نجد الباحث هنيريخ لوريس Heinrich Loris (١٤٨٨ – ١٥٦٣) أو جلاريانوس Glaseanus ، يمتدح "جوسكان دى بريه" بوصفه تجسيداً لروح النزعة الإنسانية ويحذر من أن أى تغيير فى أسلوبه يكون انحرافاً عن الروح الحقيقية للمذهب الكلاسيكى ، كذلك فإن الموسيقى والباحث النظرى جوزيفو زارلينو Gisoseffo Zarlino (١٥١٧ – ١٥٩٠)

---

[1]بول لانج : الموسيقى فى الحضارة الغربية . ص ١٩٨.

[2] المرجع نفسه ، ص٢٩٣.

الذى عاش فى فينيسيا ، يرسم صورة مثالية لموسيقى العالم القديم ويفخر بما صنعه عصره من أجل بعثها من جديد ، ويرفض صراحة موسيقى العصور الوسطى التى تبدو فى نظره ضربا من السفسطة الفنية .... وهو ينظر إلى الموسيقى على أنها محاكاة للطبيعة ويحاول أن يستخلص تعاليمه من القانون الطبيعى ... ولقد كان هو ... أول من عالج الهارمونية من خلال فكرة "الثلاث triad" (أى التآلف الهارمونى المكون من ثلاث نغمات) لا المسافة (niterval) وأول من أدرك أهمية التضاد الأساسى بين الديوان الكبير (major) والديوان الصغير minor ، وأول من حاول تقديم تفسير عقلى للقاعدة القديمة التى تمنع استخدام الخامات والأوكتافات المتوازية وبناء على اقتراحه شرع فى إصدار أول طبعة لكتاب "الهارمونيات لأرسطو كسينوس " (فى ترجمته اللاتينية).[1]

ولقد كان تلميذه "نكولا فيتشنتينو Nicola Vicentino" (١٥١١ – ١٥٧٢) أكثر تحمسا من أستاذه ذاته فى محاولة إقامة فلسفة جمالية للموسيقى تربط بين أساليب عصر النهضة وبين الفلسفات الموسيقية لليونانيين . وقد ميز بين الموسيقى الدينية والموسيقى الدنيوية : فالموسيقى الدينية فى رأيه ينبغى أن تكون مبنية على نص دينى ، وأن تكون ألحانها ذاتها مشجعة على التقوى والعبادة . فيجب أن تبدأ بداية وقورا تبث الخشوع فى النفس ويجب أن يكون تركيبها بوليفونيا رناناً لكى يكون فى صوتها جلال وفخامة ويكون لها من الهدوء ما يطمئن النفس الحائرة . وكان تأثير أفلاطون وأوغسطين مسيطراً على تعاليمه الجمالية ، فوجد لدى القدماء حلا لمشكلة التزاوج الكامل بين الكلمات والألحان . ولقد رأينا أن أفلاطون الوثنى وأوغسطين المسيحى يعتقدان أن اللحن يجب أن يكون معتمداً على النص ، وأن الموسيقى ينبغى أن تكون أداة فى يد المؤلف يجمل بها بيتا شعريا أو نصا دينيا ، وها هو ذا فتشنتينو ، ابن عصر النهضة ، يقتدى بالقدماء فى قوله إن الكلمة والمفهوم الفكرى ينبغى أن يسيطرا على اللحن . فمهمة الموسيقى هى إثراء النص وبعث الحياة فى الكلمة المكتوبة.

---

[1] أولفير سترنك : قراءات فى المراجع الأساسية للتاريخ الموسيقى . ص ٢٢٨.

الفصل الرابع

الموسيقى البروتستانتية

القسم الأول - لوثر :

كان مارتن لوثر (١٤٨٣- ١٥٤٦) في الأصل رجل علم أصبح راهبا ، ثم تحول إلى مصلح عندما ثار على الأساليب الفاسدة التى يتبعها كبار رجال الكنيسة الكاثوليكية . وقدقسم الديانة المسيحية للحضارة الغربية إلى شعبتين في نفس اليوم الذى ثبت فيه قضاياه الخمس والتسعين الشهيرة على باب كنيسة فتنبرج Wittenberg فى ٣١ من أكتوبر عام ١٥١٧ . فبهذا العمل الذى تحدى به لوثر السلطة القائمة في روما كشف مساوئ رجال الكنيسة الكاثوليكية لجمهور الناس فى ألمانيا ، وبذلك أصبح مارتن لوثر أو ل وأعظم قائد لحركة الإصلاح البروتستانتية ، وذلك من الناحيتين اللاهوتية والنفسية معاً . وقد تركت رحلته الأصلية إلى روما ، التى قام بها لأمور تتعلق بطائفته ، انطباعات لاهوتية وموسيقية عميقة فى نفسه ، ففى روما أدرك بوضوح مدى التعارض بين انغماس البابوية فى الأمور الدنيوية وبين مبادئ الرهبنة التى كان يتمسك بها . وفى هذه المدينة البابوية أيضا اتصل بمشاهير الموسيقيين الذين كان البابا قد دعاهم إلى روما . وعرف موسيقى "جوسكان دى بريه" الذى قال عنه فيما بعد : إن جوسكان دليل على أن الرب يدعو إلى الكتاب المقدس بالموسيقى ، إذ أن ألحانه تنساب فى سهولة ويسر ورقة وتلقائية وهى كشدو البلبل لا تتقيد بقاعدة أو تلتزم بقانون.

وقد كتب لوثر فى كتابه "مدح الموسيقى Eulogy of Music" يقول "إن الموسيقى لتثير كل انفعالات قلب الإنسان : فلا شيء فى العالم أقدر من الموسيقى على أن يجعل الحزين فرحا ، أو الفرح حزيناً ، وعلى أن يكسب اليائس شجاعة ويجعل المغرور متواضعا ، ويخفف مشاعر الحسد والكراهية [1] وفى رسالة كتبها فى موضع آخر يقول :"هناك دون شك ، بذور من الفضائل الرفيعة فى قلوب أولئك الذين تحركهم الموسيقى ، على حين أن أولئك الذين لا يتأثرون بها ينبغى أن يوصفوا بأنهم صخور وأحجار جامدة ، وإنا لنعلم أن الشيطان يكره الموسيقى

---

[1] بول نيتل : لوثر والموسيقى Paul Nettle : Luther and Music ص١٢ ، الناشر Muhlenberg Press ، فيلا دلفيا ، ١٩٤٨.

ويخشاها . ولكنى لا أتردد فى القول إنه لا يوجد بعد اللاهوت فن يمكن أن يعد نظيراً للموسيقى . فالموسيقى واللاهوت هما وحدهما القادران على إسعاد النفوس القلقة وبث الطمأنينة فيها . وهذا يثبت بوضوح أن الشيطان ، الذى هو مصدر كل شقاء وهم يهرب من الموسيقى مثلما يهرب من اللاهوت ، ولهذا السبب مارس الأنبياء فن الموسيقى كما لم يمارسوا أى فن آخر ، فهم لم يربطوا بين لاهوتهم وبين الهندسة أو الحساب أو الفلك وإنما ربطوه بالموسيقى ، وعن طريق الموسيقى دعوا إلى الحقيقة بالترتيل والمزامير [1] وكان لوثر يرى أن القديس أوغسطين كان يحس بتأنيب الضمير كلما اكتشف أنه قد وجد فى الموسيقى لذة وسعادة ، إذ كان يعتقد أن فى مثل هذه المتعة خطيئة وإثما . لقد كان تقيا بمعنى الكلمة ، ولكنه لو كان يعيش اليوم لاتفق معنا على أن ....[2]

وكان لوثر يعزف على العود والناى ويستمتع بغناء الأناشيد الجريجورية والقداسات "والموتيت" والأغانى الموزعة توزيعا كنترا بنطياً . وكان يعجب بفن البوليفونية أيما إعجاب وفيه يقول : ما أعجب وما أروع أن يغنى صوت نغمة بسيطة لا تعقيد فيها أو نغمة التينور كما يسميها الموسيقيون وفى نفس الوقت تغنى ثلاثة أصوات أو أربعة أو خمسة أخرى ، بحيث أن هذه الأصوات تدور حول النغمة الأولى وتلهو حولها فى طرب ومرح وتزينها وتجملها بفن متنوع وبصوت رنان . وتجمعها الأنشودة السماوية فى لقاء وعناق جميل ، بحيث أن من لديه أبسط قدر من الفهم لابد أن يتأثر ويعجب أيما إعجاب ، ويدرك أنه لا شىء أنفس فى العالم من أغنية يزينها مثل هذا العدد من الأصوات . أما من لا يستمتع بهذه الأصوات ولا يتحرك قلبه لهذه الروعة فلا بد أن يكون فظاً غليظ القلب ، غير جدير بمثل هذه الموسيقى الخلابة . وخير لشخص كهذا أن يستمع إلى نهيق الحمير فى الكورال (الجريجورى) أو إلى نباح الكلاب والخنازير ، لا إلى مثل هذه الموسيقى. [3]

---

[1] المرجع نفسه ، ص٢٤.

[2] وولتر بازين : آراء لوثر فى الموسيقى Walter E Bazin Luther on Music فى مجلة الفصلية الموسيقية The Musical Quarterly ، ص٨٩ ، يناير ١٩٤٦.

[3] بول نيتل . المرجع المذكور من قبل ، ص ١٥ - ١٦.

وكان لوثر ، كأسلافه الكاثوليكيين ، لا يعترض على تحويل الأغاني الدنيوية إلى أغان دينية تلائم الحاجات البروتستانتية . كما أنه عدل شعائر الصلاة الكاثوليكية وأدخل تراتيل دينية بسيطة باللغات القومية ينشدها جمهرة المصلين حتى يتيح لكل فرد منهم فرصة الاشتراك إيجابيا في هذه الشعائر ، وهكذا كتب إلى جيورج شبالاتين George Spalatin في عام ١٥٢٤ يقول : لقد استقر عزمنا على أن نحذو حذو الأنبياء وآباء الكنيسة ، ونؤلف أغاني ألمانية للشعب الألماني حتى تتردد كلمة الرب في غناء الشعب ، ونحن بسبيل البحث عن شعراء وموسيقيين من كل مكان لتحقيق هذا الغرض وإني لأسألك أن تتعاون معنا في هذا الموضوع وتحاول ترجمة بعض المزامير وإعدادها للغناء ، وستجد مع خطابي هذا نسخة من أنشودتي "في محنتي أستنجد بك Aus tiefer Not schrei ich zu dir. ومع ذلك فإني أرجوك أن تتجنب الألفاظ الجديدة والمصطلحات المعقدة ، حتى يفهمها الناس بسهولة ، فلتكن الألفاظ بسيطة بقدر الإمكان ولتكن في الوقت ذاته نقية مناسبة ، وعليك أن تراعي أن يكون المعنى واضحا وقريبا من المزامير بقدر الإمكان ، ولذلك فإني أترك لك حرية التصرف في هذا الموضوع وتحديد المعنى الأصلي ثم ترجمته بحرية.[1]

وبعد عام من ذلك التاريخ ، أضاف لوثر في كتابه "ضد الأنبياء السماويين" قوله : "على الرغم من استعدادي للسماح بترجمة النصوص اللاتينية للموسيقى الغنائية وموسيقى المجموعة إلى اللغات القومية مع الاحتفاظ بالأنغام الأصلية والإطار الموسيقي فإني أعتقد أن النتيجة لا تبدو مرضية أو ملائمة ، فمن الواجب أن يكون النص ، والعلامات والنبرات والنغمة ، وكذلك التعبير الخارجي بأكمله ، امتداداً أصيلا للنص الأصلي ولروحه ، وإلا لكان كل شيء أشبه بالتقليد الأعمى".[2]

ولم يقتصر لوثر على التعلق بموسيقى الكنيسة الأم ، بل إنه كان يقتبس كثيراً من الأغاني الكاثوليكية لكي يثري العقيدة البروتستانتية فنياً . وقد اعترف صراحة ، في تعليق له على مجموعة من تراتيل الجنازات ظهرت عام ١٥٤٢ : "لقد أردنا أن

---

(١) المرجع نفسه ، ص٣٨-٣٩.

(٢) وولتر بازين : المرجع المذكور ، ص٩٥.

نضرب لغيرنا مثلا طيباً ، فاخترنا بعض قطع من الموسيقى والأناشيد الجميلة المستخدمة في البابوية ، في التسابيح وقداسات الموتى والجنازات ، ونشرنا بعضاً منها في هذا المجلد ... ومع ذلك فقد غيرنا النصوص ولم نحتفظ بتلك التي تستخدم في البابوية ... والواقع أن الأغاني والموسيقى جميلة حقاً ، وأنه ليكون أمراً يؤسف له لو اندثرت.[1]

وكثيراً ما كان لوثر ينضم عندما كان طالباً إلى رفاقه الشبان في غناء الأناشيد المدرسية . وكان دائماً ذا ذوق رفيع في حبه للموسيقى . ومنذ أيام دراسته ، كان في كثير من الأحيان يغني ويعزف مع أصدقائه ألحان كبار الموسيقيين الفلمنكيين والألمان ، بصوته "التينور" الجميل والآلة الموسيقية الأثيرة عنده ، وهي العود lute وكان يطرب للموسيقى الدنيوية حتى وهو راهب ، ولكن نظرته إلى الموسيقى كانت تتضمن من فلسفة أوغسطيّن قدراً أعظم مما جرؤ على الاعتراف به ، وذلك في حملاته المتعددة على ما اعتبره أغنيات دنيوية جسية فاسدة في أيامه . وقد تتبع، بوصفه رائد البروتستانتية ، الدور التاريخي الهام الذى قامت به الموسيقى في سبيل دعم المسيحية ، ولخص المهمة التي رأى أن على الموسيقى أن تضطلع بها من أجل نشر المذهب البروتستانتي ، فكتب يقول :

إن كل مسيحي يعلم أن عادة غناء الأناشيد الروحية نافعة ترضى الله، إذ أن الجميع يتعلمون أن الغناء لم يقتصر على أنبياء بني إسرائيل وملوكهم (الذين كانوا يسبحون بحمد الله بموسيقى الصوت البشري والآلات ، وبالأغاني والعزف على الأوتار) بل إن المسيحيين الأوائل ، الذين كانوا يغنون المزامير على الأخص ، كانوا يستخدمون الموسيقى في المراحل الأولى من تاريخ الكنيسة .بل إن القديس بولس قد شجع استخدام الموسيقى (١- ١٤) وأكد في رسالته إلى (القولوسيين) أن على المسيحيين أن يقفوا أمام الرب بالمزامير والأغاني الروحية الصادرة عن القلب ، حتى يتنسى بفضل هذه الموسيقى تعليم كلمة الرب وتعاليم المسيحية

---

[1] المرجع نفسه ، ص٩٠.

والدعوة إليها وممارستها . ولقد قمت ، واضعاً كل هذا نصب عينى ، بجمع عدد من الأغانى الروحية بالاشتراك مع عدة أفراد آخرين ، حتى يتنسى البدء فى إعداد هذه المادة وجمعها ، وحتى نشجع غيرنا ، ممن هم أقدر منا على هذا العمل ، على القيام به . وقد وزعت الموسيقى فى أربعة أسطر لحنية تؤديها الأصوات فى وقت واحد . وهذا ما أريده لصالح الشباب خاصة ، إذ أن من الواجب أن يتلقى هؤلاء تعليماً فى الموسيقى وفى غيرها من الفنون إذا شئنا أن نصرفهم عن الأغانى الحسية الشهوانية ونجعلهم يتعلقون بما هو خير ونافع . فبهذه الطريقة وحدها يتعلمون – كما ينبغى أن يفعلوا – أن يحبوا ويتذوقوا ما هو خير فى ذاته وأنا لست من أصحاب الرأى القائل إن الكتاب المقدس وحده يكفى ، وأن من الواجب رفض كل الفنون واستبعادها نهائياً ، كما يقول أصحاب المذهب المخالف ، وإنما أود أن تستخدم الفنون كلها ، ولا سيما الموسيقى ، فى خدمة الإله الذى وهبنا إياها وخلقها."[1]

وكان لوثر يدعو إلى أن يحصل كل طفل بروتستانتى على تعليم موسيقى ، فكتب يقول : "إننى ، من جانبى ، أقول إنه لو كان لدى أطفال ، وكان فى مقدورى تنفيذ هذا الأمر ، لأصررت على ألا يقتصر تعليمهم على اللغات والتاريخ ، بل يشتمل أيضاً على الغناء ، والموسيقى والرياضيات جميعها . أليست هذه كلها ملائمة لسن الطفولة ، وهى التى كان اليونانيون يدربون عليها أطفالهم فى سالف الأزمان ، ثم يشب هؤلاء الأطفال رجالا ونساء ذوى مقدرة هائلة ، يصلحون لمواجهة كل مقادير الحياة ؟" [2]

ولقد كانت الأهمية الأخلاقية التى نسبها لوثر إلى الموسيقى – وهى أحد الفنون الحرة – متمشية بدورها مع النزعة الأخلاقية اليونانية . فقد كان لوثر بدوره يعد الموسيقى مبحثاً عقلياً . وظلت الموسيقى فى نظر لوثر ، كما كانت فى نظر أوغسطين ، وسيلة لرياضة النفس وتهذيبها أخلاقياً ، كفيلة فى رأيه بأن تجعل الناس

---

[1] المرجع نفسه ، ص٨٧ – ٨٨.

[2] المرجع نفسه ، ص٩٢.

"أرق وأهدأ ، وأقوى ضميراً وأرهف إحساساً"[1] وقد أوصى لوثر أولئك الذين يعدون أنفسهم لسلك التدريس أو الوعاظ بقوله : "ينبغي أن يكون المدرس قادراً على الغناء وإلا لما اعترفت به . كما ينبغي ألا يقبل الشبان في سلك الوعاظ ما لم يكونوا قد مارسوا الموسيقى ، وتعلموها في المدارس "[2] . كذلك أشار لوثر إلى فكرة يونانية أخرى هي وحدة الأغنية والرقص والحركات ، وهي الفكرة التي اقترحها الفرنسسكاني "روجر بيكن" من أجل تدريب الأطفال الكاثوليك في برنامج التعليم الحر . فكتب لوثر يقول : "عندما تنصرف الفتيات والشبان إلى الرقص الشعبي مع الموسيقى والحركات المناسبة ، فإن هذا يكون مظهراً إنسانياً أطرب له أشد الطرب"[3]

وبالمثل فإن الرمزية الأخلاقية التي ينسبها لوثر إلى مختلف المقامات الموسيقية تذكرنا بالأفكار الجمالية الموسيقية عند أفلاطون وأوغسطين . وقد انتهى لوثر من بحثه للأناشيد الجريجورية وطبيعة المقامات الثمانية إلى أنه "لما كان المسيح رباً رحيماً ، ولما كانت كلماته رقيقة ، فإنا نود أن نستخدم المقام السادس للإنجيل . ولما كان بولس حوارياً جاداً ، فإنا نود أن نستخدم المقام الثامن لرسالته[4]" وقد أضاف في موضع آخر يقول : "إن النغمة الرئيسية في الموسيقى هي الإنجيل . والأنغام الأخرى هي القانون ، ولما كان الإنجيل يبعث الهدوء والرقة في القانون فإن الإنجيل يسود الأنغام الأخرى ، وهو أعذب الأصوات[5].

كذلك ترددت عند لوثر عادة أخرى ترجع إلى المسيحية الأولى ، وهي تفسير الآلات الموسيقية تفسيراً أسطورياً ، ولكنه لم يربط بين الآلات الموسيقية وبين جسد المسيح وعذابه ، وإنما ربط بين مختلف الآلات وبين غاية الحياة المسيحية .

---

[1] بول نيتل . المرجع المذكور من قبل ، ص٣٤.

[2] الموضع نفسه.

[3] المرجع نفسه ، ص١٧.

[4] المرجع نفسه ، ص ٧٥- ٧٦.

[5] المرجع نفسه ، ص ٩٥.

وقد شجع لوثر على استخدام موسيقى الآلات فى الشعائر الدينية ، ولكنه أكد أن من الضرورى أن تكون بسيطة وملائمة من الوجهة الجمالية للشعائر البروتستانتية.

القسم الثانى - كالفان :

بدأ على يد المصلح السويسرى "أولريخ تسفنجلى Urich Zwingli" (١٤٨٤ - ١٥٣١) رد فعل محافظ على آراء لوثر الفنية فى الموسيقى . ولقد كان تسفنجلى شاعراً وموسيقياً لحن أغنيتين من تأليفه هو ووزعهما على أربعة سطور لحنية لأربعة أصوات ، بل لقد كان يعزف على الآلات كلها تقريباً . ومع ذلك فإن طبيعته الشاعرية وبراعته الموسيقية الفائقة لم تمنع روحه الدينية الصارمة من أن تتعمد ترك الأرغن فى زوريخ يحطم ، بينما وقف عازف الأرغن يشاهد المنظر وهو يبكى عجزاً . وقد ازداد كالفان تطرفاً فى هذا الموقف السلبى عن الموسيقى حين أخذ على عاتقه تقويم نظريات لوثر فى وظيفة الموسيقى فى الكنيسة والبيت . وكان تسفنجلى وكالفن معاً يخشيان أن تؤدى الموسيقى إلى تحول أنظار المؤمنين عن الهدف الحقيقى للدين.

وتتلخص فلسفة "جان كالفان Jean Calvin" (١٥٠٩ - ١٥٦٤) الموسيقية فى قوله إن الموسيقى "لو أديت على الوجه الصحيح لأتاحت للناس الترويح عن نفوسهم ، ولكنها يمكن أن تؤدى إلى إثارة الشهوات ... وعلينا أن ننتبه جيداً حتى لا تؤدى بنا الموسيقى إلى إطلاق العنان لروح الانحلال ، أو إلى بعث الطراوة والرخاوة فى نفوسنا حين تغرق فى متع لا ضابط لها" وعلى حين أن لوثر لم يستبعد تماماً ، فى أى وقت من الأوقات ، الشعائر الموسيقية للكنيسة الرومانية ، فإن أتباع كالفان لم يسمحوا بأية موسيقى دينية فى صلواتهم فيما عدا غناء جمهرة المصلين . وكانت الأغانى الشعبية الفرنسية والإيطالية والألمانية ، التى كانت فى معظم الأحيان ذات طبيعة حسية مثيرة للغرائز ، قد وجدت طريقها إلى قداسات الكنيسة الكاثوليكية حتى فترة متأخرة من القرن السابع عشر . ومن هنا فإن أتباع كالفان لم يكتفوا بالقول إن مثل هذه الموسيقى ، مهما عدلت وفقاً لمقتضيات الشعائر ، لا تساعد أبداً على

إثارة الأفكار والمشاعر الدينية ، بل لقد ذهبوا إلى أنها شريرة أصلا ، إذ أنها تؤكد العنصر الجسدى والدنيوى بدلا من العنصر الروحى المقدس.

وهكذا أخذ المتعصبون الدينيون وأعداء البابوية فى سويسرا يهاجمون الكنائس والأديرة لتطهيرها من آخر آثار "الكاثوليكية" : فحطموا آلات الأرغن حتى يستحيل العزف عليها ثانية ، ومحوا رسوم المذابح والجدران حتى لا يخلط المؤمن بين الرمز التصويرى وبين ما يمثله الرمز بالفعل . وحطموا التماثيل حتى لا يعبد المؤمنون صوراً منحوتة . بل لقد سجنوا الموسيقى "لوى بورجوا Louis Bourgeois" لأنه غير ألحان عدة مزامير دون إذن.

ولقد كانت ثورة لوثر على الكنيسة الكاثوليكية راجعة إلى فوارق نظرية وعملية فى المسائل اللاهوتية . ولكن لم يمض وقت طويل حتى أدى التعارض السياسى والاجتماعى بين الكاثوليك والبروتستانت إلى تقسيم أشد حدة للمسيحية إلى جماعتين تعادى كل منهما الأخرى . وقد طبق رجال الدين البروتستانت على الموسيقى نفس المقاييس الصارمة حاولوا بها فرض القوانين الأخلاقية وتنظيم ملابس أفراد طائفتهم وعاداتهم.

وقد نمت لدى أتباع كالفان كراهية متزايدة للقداس والأرغن ، وامتد تأثير هذه الكراهية بمضى الوقت إلى اللوثريين . وكان الكالفنيون يتسامحون مع الموسيقى على مضض ، بل أنهم أصبحوا ينظرون إليها ، بمضى الوقت ، على أنها نكبة ولعنة بابوية . وبينما ظلت الشعائر اللوثرية تسمح بغناء الألحان الدينية بنصوصها الدنيوية دون أى قيد ، فإن الكالفنيين رفضوا هذا النوع ذاته من الألحان ، وبدأوا يؤلفون أناشيدهم الدينية الخاصة على أساس المزامير وحدها.

وقد حبذ كالفان ، فى مقالاته لإصلاح الكنيسة عام ١٥٣٧ ، قيام جمهور المصلين بغناء المزامير فى الصلوات العامة . وبعد أن طرد من جينف فى عام ١٥٣٨ استوطن مدينة ستراسبورج ، حيث حاول مجاراة لوثر بجمع مجموعة من الأناشيد والمزامير الدينية لكى تستخدم فى كنيسته . وكان كالفان يرى أن شعائر الكنيسة الإصلاحية ينبغى أن تتركز حول الموعظة ، حتى يمكنه بالموعظة تعليم الكتاب

المقدس ، وتفسيره . ولما كانت المزامير جزءاً من الكتاب المقدس ، فقد وجد كالفان لها مكاناً في شعائر الصلاة ، إذ كان يدرك أن الكتاب المقدس يمكن أن يصبح عن طريق الإنشاد أكثر تشويقاً للإنسان منه عن طريق الموعظة . وقد حرص كالفان بشدة على أن يحمي الكنيسة الإصلاحية من أن تقع ضحية الطقوس المسرحية للكنيسة الكاثوليكية ، فأكد أن من الواجب أن تخلو الصلاة من أي زخرف فني ، وأن تقتصر ، من الوجهة الموسيقية ، على غناء الموجات المنظومة للمزامير وغيرها من فقرات الكتاب المقدس . وقد ظل كالفان متمسكاً بالرأي القائل إن من الواجب أداء الصلوات باللغات القومية حتى يفهمها كل من أقبل ليصلي ويتعلم.

وعلى الرغم من أن كالفان رفض أن يعترف بأي نوع من الموسيقى فيما عدا الغناء البسيط لجمهور المصلين ، فقد سمح ببعض التلحينات البوليفونية للنصوص الدينية ، وهذه لا يسمح بغنائها إلا في البيت ، ومع الأسرة والأصدقاء ، لا لمجرد المتعة الفنية ، بل لأغراض الإرشاد والتسبيح بحمد الله .وقد دعا كالفان جميع الموسيقيين البروتستانتيين إلى تكريس مواهبهم لإعلاء كلمة الله بتلحين المزامير موسيقياً . غير أن الشروط الجمالية الدينية الصارمة التي فرضها كالفان على الملحنين أدت في معظم الأحيان إلى قصر جهود الموسيقيين الخلاقة على وضع تآلفات هارمونية بسيطة للمزامير.

وقد أكد كالفان ضرورة غناء المزامير بصوت موحد ، ودون مصاحبة الآلات كما ألغى المجموعة الغنائية المتخصصة (الشمامسة) حتى تكون الشعائر أكثر ديمقراطية ، ويتسنى لجمهرة المصلين بأكملهم أن يغنوا مسبحين لله بأفواهم . وعندما كتب الموسيقي الهوجنوتي (أي البروتستانتي الفرنسي) "جوديمل Goudimel (حوالي ١٥٠٥ – ١٥٧٢) الذي كان من أشهر موسيقي عصره ، تلحيناً للمزامير موزعاً على أربعة أصوات مختلفة ، لم ينظر كالفان إلى هذه المحاولة بعين الرضا ، فهي في رأيه "أعقد من أن تتمكن من غنائها جمهرة المصلين ، وأن نفس جو تركيبها التوافقي (الهارموني) لكفيل بأن يحول الانتباه إليها" . وقد كتب كالفان بلهجة تذكرنا بأوغسطين يقول : "من المؤكد أن الغناء إذا ما وجه إلى ذلك لجلال

الذى يليق بحضور الله والملائكة ، فإنه يضفى على الأفعال المقدسة مهابة ورقة ، ويكون له تأثير فعال فى بعث روح الإيمان الحق وحرارته فى النفوس . ومع ذلك فلابد من توخى الحذر الشديد حتى لا يكون انتباه الأذن لمجرى الأنغام أعظم من انتباه الذهن للمدلول الروحي للألفاظ ... إن أية موسيقى تلحن لكى تطرب الأذن وتسرها فحسب ، لا تليق بجلال الكنيسة ، ولا يمكن أن تحظى برضاء الله على الإطلاق."

وكان كالفان يعتقد أن كل فن جدير بهذا الاسم إنما هو هبة من الله للإنسان . فالفنون التى تحمل إرادة الله على الأرض فنون صالحة ، أما تلك التى لا تقدم المتعة الحسية ولا تساعد على إعلاء دعوة المسيحية فما هى إلا أساليب لقهر الإنسان . ولم يكن كالفان يسمح بعزف الآلات الموسيقية فى الشعائر الدينية ، وقد حرم استخدام الأرغن فى الصلوات بالكنيسة لئلا تؤدى موسيقى الأرغن إلى تحويل الأنظار عن معنى الأنشودة الدينية البسيطة . وقد يتجه العازف المغرور للأرغن إلى استعراض براعته فى العزف ، ويزخرف الموسيقى البسيطة ، وهو ما يتنافى مع فكرة كالفان عن الموسيقى الشعائرية ، ذلك لأن كالفان قد أكد أن الكلمة المقدسة ، لا اللحن ولا التوزيع ، هى أهم ما فى الصلاة . و ينبغى ألا تحول آية عقبة دون انصراف جمهور المصلين بكليتهم إلى العبادة.

وقد أثرت فلسفة كالفان الموسيقية فى المذهب البروتستانتى بأسره ، بحيث أخذ الموسيقيون يكتبون موسيقى لا تحول الانتباه عن التقوى والإيمان . فمن حيث الأسلوب : نقلت النغمة الغنائية من الصلوات "التينور" التقليدى إلى أحد الأصوات . أى السوبوانو . كما اهتموا باللغات القومية وأكدوا عنصر البساطة وحذف أى نوع من الزخرف الفنى . ومع ذلك فإن العناصر البوليفونية الغنية التى أضافها "كلود لوجين Claude Le Jeune" (حوالى ١٥٢٨ - ١٦٠٠) إلى البروتستانتية كانت مناقضة بالفعل لروح الزهد والبساطة الكاليفونية . ففى البروتستانتية كما فى الكاثوليكية وكما سنرى فى اليهودية بعد قليل . كان الموسيقيون ، على ندرتهم ، يطلقون العنان لمشاعرهم ويرفضون التقيد بتلك التعاليم الجمالية التى وضعها أناس

متدينون نصبوا أنفسهم متحدثين باسم الإرادة الإلهية في مجال الموسيقى . ومع ذلك فإن آراء كالفان اللاهوتية والموسيقية مارست ضغطاً قويا على العالم اللوثرى ، وأصبح لها بمضى الوقت تأثير متزمت فى نظرة أنصار لوثر أنفسهم إلى العبادة وإلى الموسيقى.

وقد أدت روح كالفن النارية إلى التحكم فى مجرى موسيقى الهوجنوت فى فرنسا ، وكان لمجموعات الأغانى الدينية الهوجنوتية ، التى كان يوجد منها ما يربو على مائة طبعة فرنسية فى القرن السادس عشر ، تأثير هائل فى أوربا البروتستانتية كلها وفى المستعمرات الأمريكية ، ففى إنجلترا عارض كثير من أقطاب البروتستانتية ، بنفس القوة ، إدخال الفنون فى مجال العبادة ، وقيدت حرية الأديرة ودمرت آلاتها الموسيقية بلا رحمة .وقد حاول هنرى الثامن (١٤٩١ -١٥٤٧) بعد انشقاقه عن كنيسة روما أن يحتفظ بالطقوس الكاثوليكية . غير أن رجال الدين المتحمسين الذين أيدوا انفصاله عن الكنيسة الأم ، لم يقبلوا أن يحول شيء دون إتمامهم لرسالتهم فى تخليص إنجلترا من النفوذ البابوى . فذهبوا إلى أن الموسيقى الكاثوليكية تشجع على استعراض البراعة الفنية ولا تؤكد كلمة الله . ووصفوا الموسيقى الكاثوليكية بأنها معقدة تتحدث بلسان أجنبى . وقد لخصت مطالبهم الفنية فى رسالة بعث بها رئيس الأساقفة كرانمر Cranmer (١٤٨٩ - ١٥٥٦) إلى هنرى الثامن يقول فيها ، مشيرا إلى موسيقى الكنيسة : "ينبغى ألا يكون الإنشاد مليئا بالأنغام . بل إن من الواجب _ بقدر الإمكان _ أن يكون لكل مقطع نغمة ، حتى يمكن غناؤه بوضوح وخشوع" وهكذا كان أقطاب البروتستانتية ، شأنهم شأن آباء الكنيسة الأوائل ، متفقين على نوع الموسيقى اللازمة للصلاة والعبادة.

وقد قام "المتطهرون" الإنجليز (Puritans) بتسريح المجموعات الغنائية الكاثوليكية ودمروا آلات الأرغن بالكنائس ، وكذلك كتب الغناء الجماعى حيثما وجدوها . وذلك تعبيراً منهم عن كراهيتهم المتعصبة للأساليب الموسيقية البابوية التى ظلت آثارها باقية فى شعائر الصلاة ، وكانت أفعالهم هذه مبعث أسف شديد فى نفس أوليفر كرومويل Oliver Cromwell (١٥٩٩ - ١٦٥٨) الذى أظهر مع كثير

من أتباعه إعجابه بالموسيقى علنا ، وكان يدرك بوضوح حاجة الإنسان في حياته إلى التعبير والتذوق الفني . غير أن كرومويل ومساعديه كانوا متفقين تماما مع أتباعهم الأشد تعصبا ، على أن الموسيقى إن لم تستبعد من شعائر الصلاة ، فمن الواجب على الأقل ألا تؤكد على حساب تهذيب الروح بالكتب المقدسة . وقد أغلق المتطهرون المسارح لأن الموسيقى التي تعزف فيها دنسة تحض على الخطيئة واعترضوا على عزف الموسيقى وسماعها يوم الأحد ، وعلى استخدام الموسيقى المعقدة في شعائر الكنيسة . أما الموسيقى التي تعزف في البيوت فلم يعترضوا عليها ، بشرط ألا يكون فيها ما يسيء إلى الفضيلة المسيحية.

وقد وصف إدوارد ونسلو Edward Winslow (١٥٩٥ – ١٦٥٥) - وهو أحد مؤسسي "نيوإنجلند" [(*)] رحيل الحجاج (المهاجرين) من ليدن في عام ١٦٢٠ قائلا إن جمهرة الناس ، في تأثرهم الشديد ، أخذوا يغنون المزامير "إذ كان الكثير من أبناء طائفتنا ذوي إلمام عظيم بالموسيقى" غير أن المطالب المعنوية والصعاب المادية كان لها تأثيرها في الحياة الفنية للمستوطنين وأسرهم . فقد جلب الآباء والمهاجرون معهم معرفتهم الموسيقية بالمزامير ، وعندما وجد هؤلاء المنشقون على الكنيسة الإنجليزية ملجأ دينيا لهم في عالم جديد ، بدأ رد الفعل لديهم على العناصر "البابوية" التي كانوا يعيبونها على البروتستانتية الإنجليزية . وكان القادة الأشد تحمسا للمستوطنين المتطهرين عازمين على استئصال أي أثر للروح الكاثوليكية من كنيستهم : بل لقد كان الكثيرون منهم يعتقدون أن من الواجب عدم غناء المزامير لأنها لم تنزل بوحي إلهي ، ورأوا أن تحريمها عمل يرضي الله . ومن هنا حرم المتطهرون الأرغن ، واستبعدوا الموسيقى كلها تقريبا ، سواء منها الدنيوية والدينية والغنائية والمعزوفة.

والواقع أن مصاعب الحياة العصامية الرائدة ، التي أرغمت المستوطنين الأوائل على استغلال كل ذرة من طاقتهم في صراعهم من أجل البقاء لم تترك لهم

(*) في شرق الولايات المتحدة الأمريكية ، وتشمل ولايات ماساتشوستن وكنتكت وورد أيلاند ونيوهامشير ، وهي أول منطقة نزل بها "الآباء المؤسسون " في هجرتهم إلى أمريكا بقصد الاستيطان والاستقرار. (المترجم).

وقتا للترفيه الدنيوى ، وإنما استنفد المتطهرون كل طاقاتهم فى اقتلاع الغابات وتمهيد الأرض وحماية أنفسهم من أعدائهم الهنود الحمر المتربصين بهم . وهكذا أصبح العمل والحذر هو الشعار الذى ينبغى الالتزام به إذا ما شاءوا أن يشيدوا كنيسة في العالم الجديد ، بينما نظروا إلى الكسل واقتطاع الوقت من العمل للتسلية على أنه خطيئة . ولقد كان المتطهرون يقرنون الموسيقى بالفراغ ، ويرون أن الوقت الضائع فى اللهو أو الغناء يمكن الإفادة منه على نحو أفضل فى زيادة كفالة الأمن للمتطهرين حتى يعلوا كلمة الرب فى الأرض.

وعلى الرغم من أن المتطهرين الأشد تحمسا قد تبرأوا من الموسيقى بكل أنواعها فلا شك فى أن الموسيقى ظلت تعزف وتغنى فى البيوت . بل إن العداء الذى كان بعض المتطهرين يبدونه نحو غناء المزامير لم يمنع جماهير المصلين من استخدامها فى أدائهم لشعائرهم . وقد ظهرت فى أواسط القرن السابع عشر طريقة مبسطة لغناء جماهير المصلين للمزامير.

وفى السنوات التالية أصبحت الموسيقى جزءا لا يتجزأ من شعائر العبادة فى المذهب البروتستانتى بجميع طوائفه تقريبا ، أما عداء الكالفينيين للموسيقى فكان فى الأصل جزءا من رد الفعل الفنى على التبهرج الدينى للكنيسة الكاثوليكية على حين أن لوثر كان أميل إلى الطقوس والموسيقى الكاثوليكية من تسفنجلى أو كالفان وكان ينظر إلى الموسيقى على أنها نغمة سماوية يستطيع بها الإنسان أن يتوجه بالصلاة والشكر لخالقة . ومع ذلك فإن الكالفينيين لم يتخلوا تماما عن التراث الموسيقى الماضى ، وإنما كانوا راضين عن موسيقى الفنان الكاثوليكى أورلاندوا دى لاسو ، يستخدمونها كلما استطاعوا إلى ذلك سبيلا . و من جهة أخرى فإن الجزويت (اليسوعيين) الذين قادوا حركة الإصلاح المضادة فى الكنيسة الكاثوليكية آثروا أن يتمشوا مع الروح الديمقراطية للشعائر البروتستانتية ، حتى لو كان ذلك مؤدياً إلى التنازل عن بعض تعاليم "لويولا Loyola " [*] التى أعرب فيها عن ازدرائه

---

[*] أنياسيوس دى لويولا (١٤٩١ - ١٥٥٦) وهو الاسم الذى عرف به رجل الحرب والدين الأسبانى أنيجو لوبيز دى ريكالدى . وقد اشتهر فى بداية حياته بالشجاعة والإقدام فى الحرب ، وبعد إصابته بجراح شديدة ، بدأ

للموسيقى . وقد اعترف أتباع لويولا بأن استخدام البروتستانتيين للغات القومية كانت له قيمة نفسية هائلة ، لذلك رأوا أن من المفيد للكاثوليكية بنفس المقدار تقديم كتب للأغاني الدينية إلى أشياع طائفتهم . وعلى ذلك فقد كانت الموسيقى وسيلة فعالة في أيدى الكاثوليك والبروتستانت معاً.

القسم الثالث - أوجه الشبه الجمالية في الموسيقى البروتستانتية والكاثوليكية واليهودية : (**)

هناك تشابه مؤكد في المفاهيم للموسيقى البروتستانتية والكاثوليكية واليهودية ، فالموسيقى البروتستانتية والكاثوليكية ترجع جذورها الجمالية إلى الفلسفة الأفلاطونية واللاهوت العبراني . وقد احتفظ البروتستانت بالمفاهيم الموسيقية الأساسية للكاثوليك . كما أن الكاثوليك أنفسهم لم يتخلوا أبداً عن التراث الموسيقى الذى آل إليهم من أسلافهم العبرانيين . ومن الواضح أن هناك روحاً أخلاقية وجمالية واحدة تجمع بين تحذيرات الحاخامات اليهود من الأغانى اللاأخلاقية وبين النصائح التى وجهها أفلاطون إلى حراس الدولة.

وهكذا فإن ما كان يبدو مجرد نظرية جمالية في محاورات أفلاطون قد تحول إلى واقع فنى فعلى في العصور الوسطى . وقد تم هذا الانتقال من النظرية الجمالية اليونانية إلى التطبيق العملى في العصور الوسطى عندما قام بعض آباء الكنيسة بإدخال أفلاطون في المسيحية الأولى بوصفه حجة معصوماً من الخطأ - ينبغى أن تتخذ آراؤه في الموسيقى معياراً للحكم في مجال الموسيقى الدينية فضلا عن الموسيقى الدنيوية . وقد أكد آباء الكنيسة سمات معينة في الآراء الأفلاطونية ، هى :

يتخلى عن حياة الحرب ومغامرات الفروسية ، ويتحول إلى رجل دين مخلص للبابوية ومناضل ضد حركة الإصلاح البروتستانتية . وقد أسس جماعة الجزويت في عام ١٥٣٤.(المترجم).

(**) استمدت محتويات هذا القسم من بحث للمؤلف بعنوان : "أوجه الشبه في المفاهيم الموسيقية للفلسفة القديمة والوسيطة" Similarities of Musical Concepts in Ancient and Medieval Philosophy وقد نشر هذا البحث في "مجلة علم الجمال والنقد الفنى Journal of Aesthetics and Art Criticism في مارس ١٩٤٩.

١ - أن للموسيقى تأثيرات أخلاقية قوية.

٢- أن الموسيقى وسيلة عظيمة الفعالية لبلوغ أية حالة انفعالية منشودة.

٣- العلاقة التقليدية بين النص والنغم.

٤ - الحملة على التجديد الموسيقى.

على أن هذه النظريات الجمالية الأربع فى الموسيقى لم تظل وقفاً على الكاثوليك بل إن التأثير الجمالى الذى مارس التعاليم الأفلاطونية على أفلاطون فى العصر اليونانى الرومانى ، ثم على القديس أوغسطين ، كان له صداه فى النظريات الموسيقية الجمالية عند لوثر وكالفان بدورهما.

ولقد كان الجانب الذى يهم أفلاطون من الموسيقى هو الجانب الأخلاقى قبل كل شىء . والحق أن التأثير الذى خلفته فلسفته الموسيقية فى الأجيال اللاحقة كان هائلا . وإذا لم تكن هناك شواهد على تأثير الموسيقى العبرانية به مباشرة ، فإن موسيقى الشعائر الكاثوليكية والبروتستانتية ما زالت تحمل الطابع الأفلاطونى على صفحاتها . وهذا التأثير الأفلاطونى الدائم يمكن أن يؤدى إلى تلك المفاهيم الموسيقية الأربعة التى ذكرناها من قبل و التى دافع عنها مؤسس الأكاديمية فى كتاباته.

ولقد تغلغلت الموسيقى اليونانية فى فلسطين ، وأصبحت محببة إلى نفوس المثقفين فيها ، وهو أمر كان يستاء له قادتها الروحيون كل الاستياء ، ولابد أنها قد أثرت فى الحياة الثقافية لليهود فى فلسطين تأثيراً هائلا ، إذ أن القادة الدينيين لجوديا (أرض اليهودية) قد جهروا بالشكوى ، قبل هدم "المعبد" من أن الاتجاهات الدنيوية للوثنين اليونانيين تمارس تأثيراً أخلاقياً فاسداً فى الشعب اليهودى . وقد أنذر الزعماء الروحيون لجوديا شعبهم ، تحت تهديد العقاب الإلهى ذاته بالتخلى عن الأغانى اليونانية "اللاأخلاقية" المثيرة للشهوات ، والعودة إلى ألحانهم الدينية الخاصة حتى فى مناسبات الفرح والابتهاج.[1]

---

(1) أ . ز . أيدلزون الموسيقى اليهودية فى تطورها التاريخى.
Jewish Music in its Historical Development A. Z Idelsohn ، ص ٢٢ ، ٩٢ الناشر Henry Holt نيويورك ١٩٢٩

كذلك لم يكن آباء الكنيسة ، الذين راعوا المسيحية فى فترة طفولتها غير المستقرة ، أقل حرصاً واهتماماً بالأوجه الأخلاقية للموسيقى من العبرانيين . فقد كان القديس أوغسطين أفلاطونياً إلى حد بعيد فى دعوته المسيحيين الأوائل إلى أن يحذروا الأنغام الإباحية المنبعثة عن المسرح الرومانى والتى قد تصرفهم عن الحياة الأخلاقية النقية . وقد أصبح أوغسطين ، بعد تحوله المتحمس إلى المسيحية ، يعتقد أن الألحان الجذابة التى تسمع فى الشوارع والمسارح إنما رجس من عمل الشيطان ومن ثم فإن حكمها حكم الخطايا . وكانت الموسيقى الصالحة الوحيدة فى نظره هى الموسيقى الدينية التى تقرب الإنسان من الله بفضل اجتماع الغناء والعبادة فى وحدة واحدة . وقد تجلت روح القديس أو غسطين بعد أكثر من ألف سنة فى الفلسفة الموسيقية لجان كالفان.

والمسألة الثانية هى الدور الذى قامت به الموسيقى بوصفها وسيلة نفسية لبلوغ غاية انفعالية ودينية واجتماعية منشودة فى الفلسفة القديمة والوسيطة ، وكان أفلاطون يرى أن الموسيقى ينبغى أن تكون إحدى الوسائل التى ينبغى استخدامها فى إقرار الفضيلة والروح الأخلاقية.

ولقد كان أنبياء بنى إسرائيل بدورهم ينظرون إلى الموسيقى على أنها أداة لنقل الأفكار ، فقالوا لأمتهم "إن الأغانى المدنسة تدعو إلى الحب والشهوة تكفى لدمار العالم ، وأن أغانى بنى إسرائيل الدينية كفيلة بإنقاذه وعلى ذلك فلو كان لديك صوت عذب ، فلتسبح للرب بتلك الهبة التى منحك إياها ، ولتنشد الشيما [*] Shema وتؤم الناس فى الصلاة" [1] وكانوا يرون أن الموسيقى الدينية هى وحدها القادرة على عبور الهوة بين الله والإنسان . وهناك نصوص كثيرة فى العهد القديم تتحدث عن الطبيعة . الدنيوية للموسيقى ، غير أن هذا النوع يميز عادة عن الموسيقى الدينية . وعندما هزمت جوديا (أرض اليهودية) فى السنوات المتأخرة أصبحت الموسيقى الدينية والدنيوية للإسرائيليين واحدة لاانفصال فيها ، وصارت

---

[*] الشهادة الرئيسية فى الديانة اليهودية ، وتنشد فى الصلوات اليومية وقبل الوفاة. (المترجم)

[1] المرجع نفسه ، ص٩٢.

الموسيقى تقدم للعبرانى عزاء عاطفياً يعبر به عن أساه وحنينه . فلم تكن تلك الموسيقى تعبيراً عن حالة شعب حر خلاق ، وإنما كانت وسيلة للابتهال إلى الرب "ياهوا" لكي يخلصهم من العبودية.

كذلك كان أكثر ما يهتم به أوغسطين ، فى مجال الموسيقى . هو قدرتها على إدخال الوثنى فى حظيرة الدين ، وإمكان استخدامها وسيلة نفسية تساعد على تقوية الحماسة الدينية للمؤمن العادى . فإذا كانت الموسيقى التى تغنى بها "مزامير داود" تجذب الناس إلى الكنيسة فعندئذ تكون الموسيقى ، فى رأى القديس أوغسطين قد أدت غرضا نافعاً.

وكان لوثر ينظر إلى الموسيقى على أنها لغة إيقاعية لها قدرة تفوق قدرة النثر على تعليم الناس وتقريب فكرة الله إلى أفهامهم . وعلى الرغم من أن لوثر ذاته كان موسيقيا "أصيلا" فإن نظرياته الجمالية كانت تحفل بآراء لاهوتيه تذكرنا تماما بالقديس أوغسطين . صحيح أن التفكير الموسيقى البروتستانتى ، فى مرحلته المتقدمة ، كانت له عقيدته الفنية ، غير أن هذه العقيدة ، كانت مبنية على حاجات دينية وتنظيمية قريبة الشبه من أساليب الكنيسة الكاثوليكية إلى حد كبير ، فقد كان على قادة حركة الإصلاح ، شأنهم شأن أسلافهم الكاثوليك ، أن يستغلوا كل وسيلة ممكنة للانتفاع بالقوى الانفعالية والنفسية فى الإنسان من أجل تحقيق أغراضهم ، وكان لوثر يرى فى الصلات الكامنة للموسيقى وسيلة هامة لمساعدة الحركة البروتستانتية على النجاح فى ألمانيا.

أما المسألة الثالثة فهى علاقة اللحن بالنص الكلامى فى موسيقى القدماء والعصور الوسطى . وقد ظل أفلاطون متمسكاً على الدوام بالرأى اليونانى التقليدى القائل إن الشعر والنغم ينبغى ألا ينفصل أحدهما عن الآخر ، وأكد القيمة الأخلاقية للنص عن طريق إخضاع القالب الموسيقى للشعر.

كذلك كان الفلاسفة فى عمومهم يعدون اللحن خاضعاً لمقتضيات النص . ففى الموسيقى اليهودية كانت الأهمية الأولى للنص ، وكان الاستخدام الرئيسى لموسيقى الآلات هو مصاحبة الغناء وتجميله . بل إن الحاخامات كانوا ينظرون إلى

الآلات الموسيقية بعين الارتياب ، لأن هذه الآلات تتيح للمغنين والراقصين اليهود محاكاة أشكال العبادة الوثنية في المعبد . كما رأى الحاخامات أن الكتب الدينية أهم في العبادة من البدع اللحنية الزائفة والموسيقى المصاحبة لهذه النصوص.

وقد أكد القديس أوغسطين أنه يفضل الاقتصار على استخدام نصوص التوراة والإنجيل في الموسيقى الدينية ، وبرغم أنه لم يحرم رسمياً استخدام نصوص التوراة والإنجيل بعد تعديلها وفقاً للألحان الشعبية السائدة في أيامه ، فقد كان يدرك بوضوح أن اللحن الذى يسهل تداوله يمكن أن يرى بين الجماهير بسرعة . وعلى ذلك فالفضيلة الوحيدة التي يمكن أن تشفع للألحان الشعبية أو الأغنيات المتداولة في الطرقات هو ارتباطها جمالياً بفقرة من النصوص الدينية على نحو يتيح للمسيحى العادى أن يزداد معرفة بالنص الروحى أو الدينى . وإذن فقد كان آباء الكنيسة يرون أن للنص الأفضلية على اللحن ، وقد ظل المدرسون في القرون التالية متمسكين بهذا الرأى.

ولقد كانت التعاليم الموسيقية التي فرضها كالفان على البروتستانتية الفرنسية بما فيها من تزمت وإنكار للذات ، مثلا من أبرز أمثلة التزييف في التاريخ الحضارى لفرنسا . فقد كانت فرنسا هي أول بلد تطور فيه فن "الأورجانوم organum " حتى أصبح نوعاً من الكتابة البوليفونية الراقية . وكان "الموتيت" ، على الأرجح ، هو أشهر شكل من أشكال الأسلوب الكونترابنطى استحدثته مدرسة كاتدرائية نوتردام بباريس في أواخر القرن الثانى عشر وفي القرن الثالث عشر . ومع ذلك كله فبعد حوالى ثلاثمائة عام من اعتلاء فرنسا عرش الموسيقى في أوربا ، نرى موسيقى الهوجنوت (البروتستانت الفرنسيين) تنحط إلى مرتبة الدعاية التبشيرية التي تهدف إلى نشر العقيدة البروتستانتية الجديدة . فقد طلب كالفان من الموسيقيين البروتستانت أن يقصروا جهودهم الخلاقة على وضعت تآلفات هارمونية للمزامير ، ولم يسمح إلا بأبسط أنواع الغناء لجمهور المصلين بقصد أداء الشعائر فحسب . وقد أباح على مضض ، بعض التوزيعات البوليفونية للنصوص الدينية ، وإن يكن قد اشترط أن يغنى هذا النوع المعقد من الموسيقى داخل البيوت وبين الأصدقاء ، وحتى في

هذه الحالة الأخيرة حذر كالفان الناس قائلا إن عليهم أن يتذكروا أنهم إنما ينشدون الكلم الديني.

أما آخر المفاهيم الأربعة فيتعلق بعنصر التغير في موسيقى العصور القديمة والوسطى . ولقد كانت حملة طاليس القديمة المشهورة على أساطير هوميروس من حيث هي تشويه للحقيقة أقدم مثال نددت فيه الفلسفة السابقة على سقراط بالتحرر والجديد الفني . فقد رأى أبو الفلسفة القديمة أن الفيلسوف أقدر من الفنان على تمييز الطبيعة الأصلية للحقيقة من البطلان ، ولكن الذى حدث ، على العكس من ذلك ، هو أن الفيلسوف والكاهن كانا في معظم الأحيان حائلا يقف في وجه تطور التيارات الفنية على مر القرون . وأثبت الزمن أنهما نبيان زائفان ، على حين أن الفنان الذى نددا به "بحكمتهما" لم تقتصر مقدرته على التبصر بحقيقة عصره ، بل لقد استطاع أن يستبق حاجات المستقبل ويتكهن بها.

ولقد كان كبار رجال الدين اليهود يرتابون بالمثل في المؤثرات المارقة التي يمكن أن تؤثر في الشريعة والطقوس اليهودية ، وسرعان ما فرضوا رقابتهم على الأفكار الجديدة في ميادين الفن والفلسفة واللاهوت . ولكن القادة الروحيين لليهود لم ينجحوا تماماً في وأد الاتجاهات الجديدة ، سواء في الفترة السابقة على المسيحية أم بعد أن أجبر اليهود على أن يتشردوا في البلاد الأخرى . ولقد كان للحضارات الأجنبية تأثيرها القوى في هؤلاء اليهود المشردين ، كما أثر اليهود بدورهم في البلاد التي آوتهم . ومع ذلك فقد ظل حاخامات اليهود يحضون أبناء طائفتهم على ألا يحاكوا أساليب البلاد التي وجدوا أنفسهم فيها . فانطلقت أصوات هؤلاء الحاخامات محذرة من أن ابتعاد الموسيقى الغربية الأجنبية عن الحياة اليهودية ليس أقل من ابتعاد اللاهوت المسيحي عن "العهد القديم" (التوراة) . ولقد كان أشد ما استاء منه الحاخامات ، خلال سنوات التشرد الطويل هذه ، هو تلك الاتجاهات الدنيوية المتحررة التي كانت تتسلل من آن لآخر إلى الشعائر اليهودية . وكان إدخال أناشيد جديدة إلى الكنيس يثير في كل الأحوال موجة من السخط على التجديد وتحدى التقاليد . بل إننا نجد الحاخامات في ألمانيا يشكون مر

الشكوى ، في عهد متأخر هو القرن السادس عشر ، من أولئك المنشدين الذين أخذوا يتخلون عن الألحان الدينية القديمة الموروثة عن آبائهم.

وقد أعرب أوغسطين عن قلقه الشديد من أن تؤدى التغيرات الشعبية فى الموسيقى الشعائرية بمضي الوقت ، إلي التأثير في قداسة الشعائر ذاتها . وكان يعتقد أنه لما كانت الأنغام والألحان الشعبية الاتجاهات التجديدية في الموسيقى ترجع فى أصلها إلى مصادر وثنية ، وإلى الجماهير الجاهلة ، فلابد أن يؤدى إدخال هذه الألحان الدنيوية في الطقوس الدينية إلى رفع شأن الفن الوثنى بدلا من الفضيلة المسيحية . وهكذا انتهى أوغسطين إلى أن من واجب مؤلفى الموسيقى الدينية أن يقصروا مواهبهم الخلاقة على القوالب الكنسية الخالصة إذا شاءوا أن يخدموا أغراض المسيحية .وقد بلغ من إعجاب البابا جريجورى الأول بهذه الحجة الأوغسطينية أنه استهل حملة للمحافظة على الموسيقى الكنسية التقليدية بحمايتها من جميع المؤثرات الخارجية التى قد تتسم بطابع جسدى أو لا دينى.

أما لوثر فلم يكن معارضاً للتغيير في الموسيقى ، ولكنه كان يؤكد ضرورة تمشي هذا التغيير مع حاجات المذهب البروتستانتى . ولقد كانت لديه فكرة واضحة عن نوع الموسيقى الذى تحتاج إليه الكنيسة البروتستانتية لكى تتحرر تماماً من المؤثرات البابوية . فإذا شاء أن يلقى استجابة مباشرة من الشعب الألمانى ، فعندئذ لن تعود اللغة اللاتينية ولا الأناشيد الجريجورية هى أفضل الوسائل للوصول إلى قلب الإنسان العادى . ولتحقيق هذا الهدف أحل لوثر اللغة الألمانية محل اللغة اللاتينية المستخدمة فى الشعائر الكاثوليكية واختار بدلا من الأناشيد الجريجورية المعقدة موسيقى أبسط وأقل تبهرجا وأقرب إلى الأغانى الشعبية الألمانية.

وهكذا نجد أن الأقطاب الإسرائيليين كانوا متفقين مع اليونانيين فى معارضتهم للمؤثرات الأجنبية . فقد كانت الدولة والعقيدة شيئا واحداً فى نظر اليونانيين واليهود . وأية بدعة دينية يمكن أن تهدد الدولة بالخطر . فلا غرو إذن أنهم حافظوا على الموسيقى فى معابدهم بنفس الحرص الذى كان حراسهم يرقبون به كل دخيل عليهم.

وقد دأب آباء الكنيسة على نصح رعيتهم بأن تعير أذناً صماء للألحان الرومانية التى تحط قدر المسيحية الحقة . وعملت الكنيسة ، منذ أول عهدها حتى القرون المتأخرة ، على محاربة كل اتجاه من الجماهير إلى إدخال ألحان دنيوية فى شعائر الصلاة . غير أن الشعوب أصرت على إدخال الألحان الشعبية فى دور العبادة ، وتعلم رجال الدين الكاثوليك كيف يحنون رءوسهم ويقبلون التيارات الموسيقية الجارفة . وإذا كانت الكنيسة أكدت ضرورة التمسك بالتراث والبساطة فإن موسيقييها المدنيين أنفسهم لم يملكوا إلا أن يوجهوا بعض طاقاتهم الإبداعية لخلق قوالب جديدة.

ولقد كان القديس أوغسطين أقدر آباء الكنيسة جميعاً فى الدفاع عن الاتجاه الأفلاطونى الذى تغلغل فى موسيقى الكنيسة فى عهدها المبكر . وقد سبق أن لاحظنا أن أفلاطون كان فناناً مبدعاً أصدر على الموسيقى أحكاماً كانت قاسية متزمتة فى كثير من الأحيان . ومثل هذه المفارقة التى يتسم بها الفيلسوف الميال بطبيعته إلى الفنون تتمثل بصورة أعنف ، ولكنها أكثر واقعية ، عند أوغسطين ذلك لأن النظريات الفلسفية التى عرضها أفلاطون فى الجمهورية و"القوانين" وغيرها من المحاورات لم توضع موضع التنفيذ فى عصره أما عندما نصل إلى القرون الأولى للمسيحية ، فأنا نجد أوغسطين يدافع عن هذه النصائح الأفلاطونية الصارمة إلى حد أنها أصبحت بفضله أنموذجاً للمبادئ الأخلاقية التى تميزت بها موسيقى العصور الوسطى حتى وقت ظهور النزعة الإنسانية فى الحضارة الغربية بعد حوالى ثمانمائة عام من ذلك.

ولقد كان أوغسطين فى شبابه معلما للبلاغة ، ثم أصبح من شراح الشعر المشهورين . وقبل تعميده بوقت ما بدأ يكتب بحثاً "فى الموسيقى" اتسم بلهجة صوفية رفيعة ، وخصص قبل كل شيء لبحث الوزن والنظم والنظريات المتعلقة بالأعداد . وقد حاول أوغسطين قرب نهاية ذلك الكتاب الذى يتألف من ستة أبواب أن يحلل الموسيقى بطريقة يمكننا فى أيامنا هذه أن نسميها بالطريقة النفسانية . واللهجة العامة للبحث تجمع بين الفيثاغورية فى بحثه للعلاقات العددية ، وبين

الأفلاطونية فى تعاليمه الأحلاقية السطحية . وفى هذا البحث ، وكذلك فى الملاحظات الأخلاقية المتعلقة بالموسيقى فى كتاب "الاعترافات" ، تبلور الفكر الكاثوليكى الرسمى بشأن وظيفة الموسيقى فى الكنيسة والدولة.

ولقد انتهت الروح الإنسانية التى سادت العالم الغربى نتيجة لبعث تعاليم أرسطو من جديد ، انتهت نهاية مؤسفة من الوجهة الموسيقية بانعقاد مجمع "ترنتينو Trent " والمحفل البابوى فى عام ١٥٦٤ . وأغلب الظن أن أقطاب الكنيسة الكاثوليكية أرادوا تطهير صفوفهم فنياً ولاهوتياً ، وهذا يعنى العودة إلى الأساليب البسيطة المستخدمة فى الماضى . هكذا رأى الجمع أنه إذا كان أرسطو يخدم أغراض الكنيسة فى شئون اللاهوت فإن من الواجب ، فى مجال الموسيقى ، سماع صوت أفلاطون كماتردد صداه عند القديس أوغسطين . وكانت النتيجة هى الإبقاء على الموسيقى البوليفونية المستخدمة لأغراض العبادة ، غير أنهم جعلوا استمرارها فى الشعائر مرهوناً بتحفظات عقلية معينة . وهكذا لجأت الكنيسة مرة أخرى إلى أسلوب الحلول الوسطى نحو تلك الاتجاهات الفنية التى لم يكن يسعها إلا قبولها وقد مرت البروتستانتية بنفس المراحل من الأخطاء التى ترتكب فى حق الموسيقى وكررت هذه المغالطات الجمالية المدرسية بدلا من أن تتخلص منها.

ولقد واجه لوثر موقفاً محرجاً فى محاولته جمع قائمة من الألحان الشعائرية والبروتستانتية . فعلى الرغم من أنه كان دون أدنى شك متحمساً ثورياً فى مجال الدين ، فإنه لم يكف أبداً عن الإعجاب بالموسيقى البوليفونية الفنية فى المذهب الكاثوليكى . لذلك اقتبس ألحاناً من التراتيل الأمبروزية ومن "السكوينسات" (sequences) الشائعة فى العصور الوسطى ، ومن الأناشيد الجريجورية للكنيسة الكاثوليكية . وقد أعيد تشكيل هذه الألحان وبسطت وغيرت بحيث تلائم أغانيه الكورالية الفخمة . كذلك أخذ لوثر الألحان الشعبية الألمانية وأدمجها بالموسيقى الروحية للعقيدة البروتستانتية . ولسنا نعلم عن يقين إن كان لوثر وضع بنفسه هذه الموسيقى أم أشرف على توجيه ذلك النشاط الموسيقى ، ولكن لابد أنه قد أظهر فهماً وحباً عميقاً للموسيقى ، وهو أمر تكشف عنه كتاباته بوضوح.

أما كالفان فكـان يرتـاب فـى نظريـات لوثـر المتحـررة فـى الموسيقى . وكما حذر آباء الكنيسة المسيحيين الأولين من الألحان الوثنية ، كذلك أخـذ كالفان على عاتقه ، بروح متعصبة ، أن يمحو من الوجـود كـل مـا تبقـى مـن آثـار الموسـيقى الكاثوليكيـة فـي المذهـب البروتستانتي ، وبذلـك ارتكب خطأ لا يغفـر ، هـو خنـق الملكات الإبداعية ، وإرجاع موسيقى الهوجنوت إلى أكثر القوالب بدائية . وهكذا فإن فلسفته الموسيقية ، التى كانت تستهدف العودة إلى روح البسـاطة المسيحية الأصلية وتخليص البروتستانتية من الشعائر والطقوس المعقدة ، قد بلغت من التزمت ما بلغته من قبل فلسفتا أفلاطون والقديس أوغسطين.

الفصل الخامس

الفلسفة الجمالية للموسيقى
فى عصر الباروك

القسم الأول - الأوبرا والدراما اليونانية :

في كل انتقال من عصر موسيقى إلى آخر يحدث دائماً انقسام في الرأى بين مبدعي الموسيقى وبين نقادها . ففي سنة ١٦٠٠ ألف ناقد وباحث موسيقى نظرى وقسيس اسمه "جوفاني ماريا أتوزى Giovanni Maria Artusi" كتاباً بعنوان "بحث في نقائص الموسيقى الحديثة" وفي هذا الكتاب أعرب عن أسفه لانقضاء عهد الموسيقى التقليدية . وبعد عامين وصف الموسيقى والمغنى جوليو كاتشيني Giulio Caccini (المولود سنة ١٥٥٠) المجموعة التي ألفها من "المادريجالات" و "الكانزونيتات canzonets" بأنها موسيقى حديثة " Nuove Musiche" وبعد ذلك بثلاث سنوات كتب "كلاوديو مونتيفردى Claudio Monteverdi" (١٥٦٧ - ١٦٤٣) ، الذى ألف أول أوبرا تستحق الاهتمام ، والذى ربما كان أعظم من ألف "المادريجال" حتى اليوم، يقول في كتابه الخامس من المادريجالات إنه لم يتبع تعاليم المدرسة القديمة ، وإنما استرشد بما أسماه بالاتجاه الثاني أو المدرسة الجديدة . وكان مونتيفردى في ذلك يرد على حملة الناقد "أرتوزى" على الفلسفة الموسيقية الجديدة . فقد أكد أرتوزى ، في دفاعه عن الموسيقى التقليدية ، أن مونتيفرى اهتم أكثر مما ينبغي بدور التنافر الهارمونى (dissonance) في موسيقاه . أما مونتيفردى فرد بقوله إن المعايير الجمالية للمدرسة الأولى أو القديمة لا يمكن تطبيقها عند تقدير المدرسة الجديدة أو الثانية.[1]

ومهما كان من أمر الخلاف بين أنصار المدرسة القديمة ، أى مدرسة عصر النهضة ، وبين التقدميين من أنصار الفلسفة الموسيقية الجديدة في عصر الباروك . حول موضوع القواعد اللحنية ، فقد بنى الفريقان معاً أفكارهما الجمالية على النظرية الأفلاطونية القائلة إن الفن محاكاة للطبيعة . أى أن موسيقى عصر النهضة وعصر الباروك قد اتبعوا هذا المذهب القديم ، وحاولوا خلق مجموعات موحدة من الأنغام الموسيقية تحاكى الانفعالات البشرية والظواهر الطبيعية . وكان أرسطو في

---

(١) مانفرد بوكوفزر : الموسيقى في عصر الباروك Manfred E. Bukofzer : Music in the Baroque Era ص١ الناشر W. W. Norton نيويورك ١٩٤٧.

كتابه "السياسة" وكذلك نيكولاس دى كوزا فى أوائل عصر النهضة ، قد كتبا عن مذهب المشاعر فى صلته بالموسيقى ، فاستخدم موسيقيو عصر النهضة هذا المذهب بحذر ، ببساطة واضحة ، أما موسيقيو الباروك فقد ذهبوا إلى حد التطرف فى الطريقة التى عبروا بها عن المجموعة الكاملة للمشاعر تطبيقاً لهذا المذهب . كذلك ذهب موسيقار عصر الباروك فى تأكيده للكلمات الهامة فى النص عن طريق التنافر النغمى والأنغام الكروماتية إلى أبعد مما بلغه موسيقار عصر النهضة . كما أدت البراعة المتزايدة فى العزف وتطور الآلات الموسيقية ، إلى إتاحة وسائل أفضل يستطيع بها الموسيقى فى عصر الباروك أن يجمل الكلمة المكتوبة ويؤكد معناها عن طريق زيادة المشاعر حدة.

وفى عام ١٥٨١ نشر فينشنزو جاليلى Vincenzo Galilei أبو العالم الطبيعى المشهور (جاليلو جاليلى) بحثاً بعنوان "محاورات فى الموسيقى القديمة والموسيقى الحديثة "Dialogo della . musica antica e della moderna" ولخص هذا البحث الفلسفة الموسيقية لجماعة أدبية تسمى "الكاميراتا" camerata وهى جماعة كانت قد آلت على نفسها أن تطبق المثل العليا الجمالية للفلسفة اليونانية على الموسيقى الإيطالية ، وقد تزعمها الكونت جوفانى باردى Giovanni Bardi والكونت جاكوبو كورسى Jacopo Corsi، وكانت تضم من بين أعضائها المشاهير الشاعر أوتافيو رينوتشينى Ottavio Rinuccini والموسيقارين جاكوبو بيرى Jacopo Peri (١٥٦١ - ١٦٣٣) وكاتشينى Caccini. وقد ذهب جاليلى فى بحثه إلى أن فن البوليفونية هو علة تدهور الموسيقى ولابد من التخلص منه ، كما كان يعتقد أن الموسيقى الوصفية غير واقعية ، وهى تحفل بالمحاكاة الزائفة . وقد عبر جاليلى عن الفلسفة الموسيقية لجماعة الكاميراتا بقوله إن من الضرورى إيجاد أسلوب جديد موحد النغمات (مونودى) إذا شاءت الموسيقى الإيطالية أن تتمشى مع المثل العليا الأفلاطونية للموسيقى اليونانية.

ولم يكن جاليلى موسيقارا واسع العلم ، ولكنه كان رغم ذلك متعدد المواهب . ويبدو من حملته على الاتجاهات الحديثة فى الموسيقى ، بما فيها من

تأكيد للبوليفونية ، أنه كان أهم شخصيات هذه الحركة عند بداية ظهورها . وقد هاجمت جماعة الكاميراتا الطريقة التي تعامل بها الكلمات في موسيقى عصر النهضة بقولها إن الموسيقى الكنترابنطية تؤدى إلى "تقطيع أوصال" الشعر ، لأن الأصوات الفردية تغنى ألحاناً مختلفة في آن واحد. وأكدت هذه الجماعة أن من الواجب في الموسيقى محاكاة معنى فقرة كاملة لا كلمة واحدة . وهكذا أنشيء أسلوب التلاوة "الريشيتاتيفو" (recitative) والذى تترك فيه الكتابة الكنترابنطية جانباً تماماً حتى تضع الموسيقى للكلمات ، وتتحكم الكلمات في الإيقاع الموسيقى وفي القفلات (cadences) كما هي الحال في الأسلوب المثالي عند اليونانيين.[1]

ولقد كان أعضاء جماعة الكاميراتا يعتقدون حقاً أن اليونانيين كانوا يغنون النص الكامل لمسرحياتهم . ولما كانوا هم ذاتهم أنصار لأفلاطون يمجدون الماضي فقد سعوا إلى إحياء ما اعتقدوا أنه فن مفقود من العصر اليوناني القديم لذلك كرسوا جهودهم الخلاقة لاستحداث نوع من أنواع الفن تعمل فيه الموسيقى على تجميل الكلمة المنطوقة ، وعلى دعم الحركات الدرامية للممثل ، بحيث يؤدى الزواج الروحي بين الموسيقى والدراما إلى بعث المثل الأعلى اليوناني لفلسفة أفلاطون الجمالية . وقد وجد أعضاء هذه الجماعة في كشف جاليلي لأنشودة "ميزميدس Mesomedes " أول دليل على أصالة الموسيقى اليونانية ، ولكن لما كان أعضاء هذه الجماعة الأدبية قد عجزوا عن فك رموز التدوين اليوناني ، فإنهم لم يستطيعوا أن يفعلوا شيئا سوى التكهن بما عسى أن يكون مضمونها . وقد أصبح "رينوتشيني" أول كاتب لنص أوبرا ، وذلك حين لبى طلب جماعة "الكاميراتا" في كتابه تراجيديا مبنية على المبادئ الجمالية اليونانية فألف قصيدة درامية عنوانها "دافني Dafne " وضع موسيقاها "بيرى Peri" وعرضت في بيت الكونت كورسي في فلورانسه حوالي عام ١٥٩٤ . ولم يبق لنا من "دافني" الأصلية سوى النص فحسب ، إذ أن الموسيقى للأسف قد فقدت ، ثم ألف رينوتشيني وبيرى ، وقد

---

[1] المرجع نفسه ، ص٥ وما يليها.

شجعهما نجاح الأوبرا الأولى ، عملا ثانياً هو "أوريدتشى Eurydice " بالاستعانة بتوزيعات موسيقية قام بها كاتشينى . وقد عرضت هذه الأوبرا الأخيرة عام ١٦٠٠ ، احتفالا بزواج هنرى الرابع (ملك فرنسا) من ماريا دى مديتشى فى فلورنسا.

وقد استحدثت جماعة الكاميراتا فن "التلاوة الريتشيتاتيفو recitative" على أساس الاعتقاد القائل "إن الموسيقى ينبغى أن تحاكى طريقة كلام الخطيب وأسلوبه فى تحريك مشاعر الجمهور ." وكان كاتشينى مخلصاً لرأى أفلاطون القائل إن الموسيقى كلام وإيقاع أولا ولحن أخيرا [1]. كذلك رأى بيرى أن على الموسيقى أن يحاكى الشخص المتكلم فى الأغنية . وقد ذهب جاليلى وباردى إلى أن من واجب الموسيقار أن يتعلم من الخطيب كيف يحرك المشاعر ، وكتب بيرى فى مقدمته "لأوريديتشى يقول إنه كان يحاول تعديل الموسيقى الغنائية تبعاً للكلام البشرى.

وكان مارسيليو فيتشينو ، الأفلاطونى الصميم فى أكاديمية فلورنسا ، قد أعرب عن الرأى القائل إن الشاعر والخطيب يتخذان من الموسيقار أنموذجاً لهما. وفى هذه الحالة كان فيتشينو منتمياً إلى عصر النهضة أكثر مما كان أفلاطونياً متحمساً. كذلك دافع "زارلينو Zarlino" عن الفلسفة الجمالية لعصر النهضة ، ولكنه ذهب إلى أن فن الشعر والموسيقى طريقتان مستقلتان من طرق التعبير . وقد وجدت آراء زارلينو فى فن البوليفونية قبولا لدى جماعة الكاميراتا ، إذ أنه كتب يقول إن الموسيقى البسيطة لصوت واحد تحرك القلب على نحو أعمق مما يحركه "الكونترابنط " المعقد . غير أن زارلينو كان يختلف عن جماعة الكاميراتا الفلورنسية

---

[1] فى محاورة الجمهورية الكتاب الثالث ، ٣٩٨ يقول أفلاطون :

"للأغنية أو الأنشودة ثلاثة أجزاء – الكلمات واللحن والإيقاع .. واللحن والإيقاع يعتمدان على الكلمات" وكتب جوفانى باتيستادونى G. B. Doni (١٥٩٣ – ١٦٤٧) يقول "إن المتعة الحقيقة التى نشعر بها عند سماعنا مغنيا تأتى من الفهم الواضح للنص" كذلك فإن الأب ماران مرسين Marin Mersenne (١٥٨٨ ١٦٤٨) المفكر الفرنسى وصديق ديكارت ، الذى ظهر أهم مؤلفاته "الانسجام الكونى Harmonie Universelle" فى عام ١٦٣٦ ، قد اتفق مع دونى بأن أضاف أن "غناء المغنى ينبغى أن يكون له تأثير خطبة أُلقيت إلقاء حسنا".

فى رأيه عن علاقة الموسيقى بالشعر . ذلك لأن موسيقار عصر النهضة كان يرى أن "التلاوة" (الريشيتاتيفو) هى فى أساسها موسيقى غنائية وضعت لنص كلامى ، ولكن موسيقى عصر الباروك كان يرى أن التلاوة هى قبل كل شىء نص كلامى تجمله الموسيقى . أما زارلينو فرأى أن الموسيقى ينبغى أن تثير من المشاعر ما تثيره الكلمات ، ولكنه أكد وجود فارق أساسى بين أسلوب الشاعر وأسلوب الموسيقى[1] وهكذا كانت الأفكار الجمالية لفيتشينو وزارلينو تمثل الآراء التقليدية لعصر النهضة ، وكانت آراء أعضاء جماعة الكاميراتا تمثل الفلسفات الموسيقية فى أوائل أيام عصر الباروك.

على أن الدراما الموسيقية الجديدة التى استحدثتها جماعة الكاميراتا لم تكن نسخة مطابقة للتراجيديا الكلاسيكية أو بعثاً لها من جديد . فقد كانت الأوبرا الأولى بالفعل مسرحية ريفية وضعت لها موسيقى . وكان أعضاء الكاميراتا يعتقدون بالفعل أنهم قد حرروا الموسيقى من سيطرة البوليفونية . وقد يبدو عند إمعان التفكير فى الأمر أن أعضاء الكاميراتا انتقلوا من موقف متطرف إلى موقف متطرف متضاد ، إذ أنهم خلقوا فناً تسيطر عليه الكلمات ، وتقتصر فيه مهمة الموسيقى على دعم الكلمة المنطوقة . فكانت النتيجة أن أوبرات جماعة الكاميراتا كانت كلها تقريبا تلاوات recitatives مطوله ، حاولت أن تلائم بين الكلمة المنطوقة وبين الموسيقى المصاحبة لها.

وقد ذهب أنصار الاتجاهات التقليدية إلى أن جماعة الكاميراتا الفلورنسية كانت بالفعل تؤخر تطور الموسيقى لأنها تعمدت تجاهل فن بالسترينا والقواعد المعمول بها فى البوليفونية . وقال أصحاب هذا الرأى إن إغفال التأثيرات الفنية التى حققها بالسترينا عن طريق البوليفونيــة التقليدية لا يمكن إلا أن يؤدى إلى إرجاع الفن والأسلوب الموسيقى لجماعة فلورنسا ، وكذلك قدرتهم الخلاقة ، إلى الوراء . وانتهى أنصار الاتجاهات التقليدية ، الذين كان أرتوزى هو المتحدث

---

[1] مانفرد بوكوفزر ، المرجع المشار إليه من قبل ، ص٧.

باسمهم ، إلى أن من الواجب أن تكتب الموسيقى ، لا على أساس نظريات كتلك التى وضعتها هذه الجماعة ، بل على أساس قواعد مبنية على التوافقات والإيقاعات التقليدية.

وقد حل مونتيفردى الصراع بين أنصار الاتجاهات التقليدية وأنصار الاتجاهات الحديثة عن طريق اتباعه للأسلوب المحافظ فى إبقائه على الموسيقى البوليفونية ، وفى الوقت ذاته اتجه اتجاها ثوريا لا شك فيه ، فى طريقة استخدامه لها . "فهو مثل جماعة الكاميراتا قد أكد مبدأ أسبقية الكلمات الهارمونيا ، ولكن هذا المبدأ أدى لديه إلى نتيجة مضادة تماما ، لأنه طبقة على البوليفونية لا ضدها كما فعلت جماعة فلورنسا"[1]

وهكذا كان كلاوديو مونتيفردى ، لا جماعة الكاميراتا الفلورنسية ، هو الذى أحيا ، فنياً ، روح التراجيديا القديمة وخلق دراما موسيقية فى الحضارة الغربية ، وقد شغل مونتيفردى أولا وظيفة رئيس أو عريف الشمامسة وقائد الفرقة الموسيقية فى كاتدرائية سان مارك بفينيسيا عام ١٦١٢ . ولم تكن الأوبرا قد دخلت فينسيا بعد فى وقت وصوله ، بل إن افتتاح أول أوبرا للجمهور فى فينسيا لم يتم إلا فى عام ١٦٣٧ وفى السنوات الواقعة بين وصول مونتيفردى إلى سان مارك وبين بداية عهد الأوبرا فى فينسيا اضطلع بمهامه فى قيادة الفرقة الموسيقية للكاتدرائية المشهورة وتأليف موسيقى كنسية . وفى عام ١٦٣٠ اجتاح جمهورية البندقية الواقعة على البحر الادرياتى وباء شديد لم يترك مجالا كبيرا للاستمتاع بالفن أو إبداعه . وبعد عامين ، رسم مونتيفردى قسيساً بالكنيسة ، غير أن اعتزاله العالم فى مجموعة لم يكن إلا اعتزالا مؤقتا . ذلك لأن دخول الأوبرا فى حياة فينسيا قد لقى من الإقبال والحماسة ما كان من المستحيل معه أن تظل القوى الخلاقة فى نفس مونتيفردى خاملة.

ولقد كان مونتيفردى يصور فى موسيقاه آلام البشر وعجز الإنسان عن السيطرة على انفعالاته . وكانت مؤلفاته الموسيقية تنصب على عواطف الإنسان

---

[1] المرجع نفسه ، ص٣٣.

ومشاعره وآلامه . ولكي يحقق هذا الغرض ، استخدم من الإيقاعات والتوافقات ما أثار حفيظة أنصار القديم . فهاجمه "أرتوزي" على هذه التجديدات ، ولا سيما على التجائه إلى استخدام التنافر الهارموني dissonance دون أن يتبعه بتآلف يعتبر حلا له. وأدت به آراءه الأفلاطونية إلى أن يكتب عن موسيقي مونتيفردي قائلا إنها " بقدر ما أدخلت قواعد جديدة ومقامات جديدة ، وصياغات جديدة للعبارات الموسيقية ، كانت خشنة لا تسر الأذن ، وما كان لها أن تكون غير ذلك إذ أنها بقدر ما تخرج عن القواعد السليمة – وهي القواعد المبنية من جهة على التجربة ، وهي أصل الأشياء جميعاً ، والتي تلاحظ من جهة أخرى في الطبيعة ، ويثبتها البرهان من جهة ثالثة – فمن الواجب أن نرى فيها تشويها للطبيعة وللتوافق المنشود ، بعيدا كل البعد عن غاية الموسيقي ... "[1]على أن مونتيفردي بدوره قد وجد في كتابات أفلاطون تبريرا فلسفياً لأفكاره الجمالية الجديدة ، فقال "لقد وجدت ، بعد إمعان الفكر ، أن الانفعالات الرئيسية التي تنتاب نفوسنا ثلاثة : الغضب ، والاعتدال ، والتواضع أو التوسل supplication هذا ما أعلنه أفضل الفلاسفة ، وما تثبته طبيعة صوتنا ذاته بما فيها من طبقة مرتفعة وطبقة خفيضة ، وطبقة وسطى . كما يدل فن الموسيقى على ذلك بوضوح في استخدامه للألفاظ "بقلق agitato" و "بعذوبة dolce" و "باعتدال moderato" . والحق أنني وجدت في كل أعمال الموسيقيين السابقين أمثله "للعذب" و "المعتدل moderato" ولكني لم أجد أبدا أمثله "للقلق agitato" مع أنه وصفه أفلاطون في الكتاب الثالث من "الخطابة" [2] بقوله "لتأخذ ذلك الانسجام الذي يصلح لمحاكاة أقوال ولهجة رجل شجاع مشتبك في حرب" ولما كنت أدرك أن الأضداد هي أقدر الأشياء على تحريك نفوسنا ، وأن هذا هو الهدف الذي ينبغي أن تتجه إليه كل موسيقى جديدة – كما أكد بويتيوس حين قال

---

[1]" في نقائص الموسيقى الحديثة " ، من كتاب أليفرسترنك : قراءات في المراجع الأساسية للتاريخ الموسيقي ص ٣٩٤.

[2]انظر "الجمهورية " ، الكتاب الثالث ، ١٣٩٩ (ملحوظة للمترجم : من الواضح أن مونتيفردي أخطأ في كتابة الاسم نظرا إلى التشابه بين لفظي Respublica Rhetorica).

"إن للموسيقى صلة وثيقة بنا ، وهى إما أن تزيد شخصيتنا نبلا أو فسادا " – فقد أخذت على عاتقى ، بجهد وعناء غير قليل ؛ أن اكشف هذا النوع من جديد."[1]

وقد توسع مونتيفردى فى استخدام التآلفات (الهارمونيات) فى التعبير عن النصوص الشعرية . وكان يعتقد أن على الهارمونيا أن تحاكى مفهوم النص ، ولا سيما حين يكون الأمر متعلقاً بانفعالات بشرية . وقد استخدم التآلفات والاصطحاب الهارمونى ، لا من حيث هما غاية فى ذاتهما ، بل لتحقيق علاقة تعبيرية بين النغم والكلام . وعلى حين أن موسيقى جماعة الكاميراتا الفلورنسية كانت تخدم النص ، فإن مونتيفردى قد استخدم الموسيقى لإظهار المعنى الكامن فى النص على نحو أكمل . وكان يعتقد أن الموسيقى ينبغى أن تتشكل وفقاً لمعنى الألفاظ . وكانت طريقة مونتيفردى فى فهم وظيفة النص متمشية مع آراء جميع موسيقيى عصر الباروك إذ أنه وضع مجموعة من التعبيرات الموسيقية لتصوير انفعالات وأفعال بشرية محددة.

ولقد أصبح "مذهب المشاعر affections" السائد فى القرن السادس عشر أوضح ظهورا فى الأبحاث الخاصة بالفلسفة الجمالية الموسيقية فى الفترة المتأخرة من عصر الباروك . وعلى حين أن الفلاسفة والباحثين النظريين بوجه عام قد اهتموا بالطبيعة العملية والوظيفة الأخلاقية للموسيقى ، فإن الموسيقيين أكدوا أن العنصر الهام إنما هو صوت الموسيقى وطريقة استجابة السامع لها.

ولقد استخدم موسيقى عصر الباروك "مذهب المشاعر" فى البداية لتأكيد دلالات النص الكلامى وزيادة فعالية اللحن الموضوع . غير أن "مذهب المشاعر" ازداد بمضى الوقت ثباتاً وتشابهاً ، حتى أصبح الموسيقيون يستخدمون تعبيرات موسيقية موحدة لإثارة انفعالات معينة وبعث صور متوهمة فى النفوس . وقد أدت هذه الطريقة العقلية فى خلق فئة من المؤثرات الموسيقية لوصف الحب والشفقة والكراهية ، أو بعث حالة نفسية تتلائم مع الأفعال المطلوب تصويرها ، أدت هذه الطريقة إلى تشويه التوازن الذى وضعه اليونانيون بين النص واللحن . وكان تأكيد

---

[1] أليمر سترنك : المرجع المذكور ، ص ٤١٣.

أعضاء جماعة الكاميراتا لوجوب إخضاع الموسيقى للألفاظ فى الأوبرا مظهراً من مظاهر هذا الافتقار إلى التوازن بين النص واللحن . ولو كانت النظريات الجمالية لجماعة الكاميراتا قد طبقت إلى آخر مداها ، لكان من الجائز أن تصبح الموسيقى الخالصة مجرد تابع للدراما . على أن مونتيفردى كان يدرك هذا الخطر بوضوح ، لذلك أخذ على عاتقه مرة أخرى - بوصفه موسيقيا خلاقاً - أن يدفع عن الموسيقى تلك الأضرار التى جلبتها على الموسيقى آراء فلاسفة جماعة "الكاميراتا" ومفكريها الجماليين.

القسم الثانى - الأسس الجمالية للأوبرا الإيطالية :

أصبحت إيطاليا مركز العالم الموسيقى فى عصر الباروك . ولقد كانت الأهداف البسيطة لجماعة الكاميراتا ، وهى تطهير الموسيقى الغربية من البوليفونية المعقدة بالعودة إلى الأساليب الموسيقية للقدماء - كانت هذه الأهداف فاشلة وناجحة فى آن واحد . ذلك لأن الموسيقى الإيطالى ، من جهة، لم يشارك هذه الجماعة تحاملها على الشرور الجمالية للبوليفونية وفضلا عن ذلك فقد وجد أن من العسير عليه تقييد نزوعه الخلاق فى الموسيقى بحدود نص معين . ومن جهة أخرى فقد نجحت جماعة الكاميراتا فى إدخال نوع موسيقى جديد ، بدأ بوصفه مسرحية ريفية وضعت موسيقى بسيطة واحدية الصوت (مونوفونية monophonic) وتطور بمضى الوقت إلى نوع جمع كل الفنون فى وحدة واحدة هى الأوبرا.

والواقع أن أوبرات مونتيفردى ومؤلفاته من نوع "المادريجال" والأنغام الزاخرة التى تتم بها الموسيقى الغنائية والمعروفة ، الدينية منها والدنيوية ، عند جوفانى جابر يلى Giovanni Gabrieli" (١٥٥٧ - ١٦١٢) تتميز بفخامة نشعر إزاءها بالتبجيل حتى فى أيامنا هذه . وقد كانت جودة الصنعة التى تتمثل فى مؤلفات هذين الموسيقيين وجرأة أفكارهما ، متناقضة مع نظريات جماعة الكاميراتا القائلة إن خلاص الموسيقى فى المستقبل مرهون بالالتجاء إلى الماضى.

ولقد كانت للموسيقى الإيطالى فى عصر الباروك مبادئ جمالية محددة قد تفوتنا اليوم ونحن نستمع إلى موسيقاه . فهو قد حاول تأكيد الكلمات الهامة فى

النص بألحان تبرز أهميتها ، وسعى إلى بلوغ أكبر قدر من التأثير للنص . وقد انفصل انفصالا واعياً من عصر النهضة باستخدام للتنافر الهارموني dissonance" والتلوين الكروماتي . كما أنه حاول إثراء تآليفه للآلات بتجمعات نغمية يحصل بواسطتها على أصوات موسيقية لم يعرفها موسيقى عصر النهضة . وأهم من ذلك كله أنه كان يقدر اللحن ذاته . وفي هذا الصدد نجد أن موسيقيين كبيرين هما جاكومو كاريسيمي Giacomo Carissimi (١٦٠٤ - ١٦٧٤) ولويجي روسي Luigi Rossi (١٥٥٨ - ١٦٥٣) قد استحدثا طريقة اسمها "التتابع اللحني " تقدم فيها جملة لحنية ثم تكرر بطبقة أعلى وأخرى أكثر انخفاضا منها مرات متعددة ، لتأكيد استقلال اللحن على النص.

وقد تبدو موسيقى الباروك لعصرنا الحالي هادئة رزينة ، ولكن الأمر الذي عابه عليها أرتوزي هو أنها صاخبة مدوية مختلطة ، جريئة أكثر مما ينبغي في استخدام التنافر الهارموني والتلوين الكروماتي . ولم تصدق نبوءة أرتوزي عندما توقع أن يكون فساد الموسيقى على أيدى المحدثين من أمثال مونتيفردي . والحق أنا نذكر أرتوزي اليوم لأنه كان ناقداً هاجم موسيقاراً عظيما ، أكثر مما نذكره لأي سبب آخر.

وقد افتتحت أول دار للأوبرا في فينسيا عام ١٦٣٧ . وكان الأمراء والأغنياء هم الذين يرعونها ، ومنهم كان يتألف معظم جمهورها . ثم أصبحت الدار تستقبل فيما بعد كل من كان يمتلك ثمن الدخول . ولكي يجتذب المشرفون عليها أكبر عدد ممكن من المشاهدين ، تعاقدوا مع أحسن المطربين في أوربا ليغنوا في فينسيا وبفضل اجتذاب هذه المواهب الموسيقية الفريدة إلى فينسيا ضمن هؤلاء المشرفون ربحاً ضخماً لاستثماراتهم ، كما أنهم في الوقت ذاته قد جعلوا من فينسيا مركز النشاط الموسيقى في إيطاليا.

وقد خلف مونتيفردي في قيادة أوبرا فينسيا تلميذه الموهوب فرانشسكو كافاللي Francesco Cavalli (١٦٠٢ - ١٦٧٦) ومعه مارك أنطونيو تشيسي Marc Antonio Cesti (١٦٢٠ - ١٦٦٩) وكان مونتيفردي قد تعمد حفظ التوازن بين

الموسيقى وبين النص الشعرى لأوبراته . أما هذان المؤلفان الموسيقيان التاليان له فقد زادا من اهتمامهما بالموسيقى وقللا من اهتمامهما بنص الأوبرات . وكان للتقدير الذى لقيه كافاللى وتشيستى فى الأوساط الموسيقية فى فينسيا تأثيره السريع فى مركز الأوبرا ذاتها فى تلك المدينة الإيطالية . ذلك لأن تأكيدهما أهمية الموسيقى فوق النص الشعرى أدى إلى إضعافهما للعنصر الدرامى فى أوبرات فينسيا مما أخل بالتوازن الذى بذل مونتيفردى جهدا كبيرا فى حفظه بين الكلمات واللحن ، على عكس جماعة الكاميراتا التى أكدت النص على حساب اللحن.

وقد استحدث تشيستى وكافاللى ما بدا لهما أنه أوبرا قائمة على استقلال اللحن ، ولكن هذه قد تحولت بمضى الوقت إلى أسلوب من الاستعراض الغنائى كاد أن يقضى على تكامل القالب الأوبراتى . ولابد أن تشيستى كان مغرما بالموسيقى الغنائية ، إذ يقال عنه إنه أول من أدخل أسلوب الغناء الزخرفى bel canto بفقراته الطويلة المتصلة وأنغامه التى تشنف الآذان ، وذلك نتيجة للطريقة التى كان يؤلف بها الفواصل الغنائية المطولة داخل الأوبرا . وقد امتد التأثير الذى مارسه تشيستى وكافاللى على الأوبرا فى فينسيا ، إلى جميع أرجاء أوربا.

ولقد أدت الروح الديمقراطية التى سادت دار الأوبرا فى فينسيا إلى نتائج تتجاوز مجرد دعوة من يملكون ثمن الدخول لحضور الأوبرا بأسلوب كافاللى وتشيستى . فليس المهم أن نعرف الأسباب الأساسية التى دعت المشرفين على هذه الدار إلى فتح أبوابها للجمهور . وإنما المهم حقا أن فتح الأبواب للجمهور كان يعنى بداية انقضاء عهد الأوبرا بوصفها عرضا مقتصرا على القصور وأهلها ، واستهلال عهد جديد أصبحت فيه الأوبرا أحب الفنون الموسيقية إلى قلوب الجماهير.[1]

---

[1] يقول "أولن داونز Olin Downes " فى جريدة النيويورك تايمز ، فى عدد ٢٦ من يونيو ١٩٥٢ : "فلورنسا ، إيطاليا ، فى ٢٥ من يونيو – أن المرء ليظل ، حتى فى صباح اليوم التالى ، مشدوها بسحر هذه الأوبرا الرفيعة "ديدونى Didone" التى لحنها فرانشسكو كافاللى ، وعرضت لأول مرة فى فينسيا عام ١٦٤١ ، ثم بعثت من جديد بعد ثلاثة قرون ، بوصفها أحد المعالم البارزة فى مهرجان مايو الموسيقى بفلورنسا . فالشخصيات فى هذه الأوبرا كثيرة ، ولكن كلا منها تتكلم بلسانها الخاص ، مع تفاوت طول أدوارها . ولا توجد فقرات غنائية جماعية باستثناء قطع مؤثرة فخمة يغنيها الكورس على سبيل الشرح الدرامى للحوادث . فالأوبرا كلها حتى=

ولقد كانت أوبرا فينسيا تعنى نهاية أليمة لآمال جماعة الكاميراتا وأمانيهم فى قيام أوبرا مبنية على الأفكار الجمالية للمسرح اليونانى . فقد نبذت المثل العليا لهذه الجماعة ، وأصبحت الأوبرا فى فينسيا نوعاً من الحل الوسط من الوجهة الفنية فصارت تهتم أيضاً بإرضاء نزعات الترف والرغبة فى الترفيه . ولم يعد النص يدور حول شخصيات ، وإنما حول أنماط ، وقد أطلق موسيقيو فينسيا على دارماتهم الموسيقية اسم الأوبرا الجادة opera seria، غير أن هذه تسمية غير منطبقة ، إذ أن الأوبرا نادراً ما كانت تنتهى نهاية محزنة ، وإنما كان الجمهور يطالب بنهاية سعيدة كذلك ضربت أوبرا فينسيا عرض الحائط بالوحدات الثلاث المعروفة فى المسرح اليونانى ، إذ أن كثيرا من هذه الأوبرات كانت أقصر من أن يمكن الانتفاع منها عملياً ، ولذلك عمد مديرو المسرح إلى إقحام فواصل لإطالة مدة العرض . وكانت الألحان زخرفية إلى حد بعيد ، ولم يكن فى وسع أحد سوى كبار المغنين من "الخصيان castrati" أن يحكم أداء السطور اللحنية التى قد ترهق العازف الموسيقى البارع.

ولقد كانت موسيقى فينسيا الدينية ثورية بقدر ما كانت الموسيقى الدنيوية فى المسرح ، إذ أن الموسيقيين كانوا يتجهون إلى الكتابة بأسلوب واحد فى الموسيقى الدينية والدنيوية معاً . ولم يكن من النادر أن يجد المرء نصا شعائريا يؤدى فى صلاة دينية بلحن "آريا" من "آريات" الأوبرا . ولم يقبل رجال الكنيسة بإرتياح إقحام الألحان الغنائية الدنيوية فى الصلوات الدينية وإدخال موسيقى معزوفة فى الكنيسة . غير أن عدوى التجديد هذه قد انتقلت إلى روما بدورها [1]

=نهايتها حوار وسلسلة من "الآريا" و "الآريوزو" . ولكن إذا كان أحد قد اعتقد خطأ ، بناء على رأى بعض باحثينا الموسيقيين العلماء ، أن مونتفيردى وحده هو الذى عرف كيف يؤلف ألحانا مؤثرة بأسلوب "التلاوة" فليستمع إلى هذا النص وهذه الموسيقى لكى يخرج عن طرقه تأثراً".

[1] يقول مانفرد بوكوفزر فى كتابه المذكور من قبل ، ص ٦٨ :

"لقد اقتبس أتباع مدرسة روما أسلوب المجموعات الغنائية المتعددة (أى أكثر من كورس واحد) (polychoral style) من مدرسة فينسيا ، وتوسعوا فيه إلى حد لم يسبق له مثيل فى مؤلفات لأربع وست مجموعات ، بل وأحيانا اثنتى عشرة مجموعة ، فاستحق ذلك الأسلوب اسم "الباروك الضخم colossal) تشبيها=

فألف موسيقيوها قداسات تنعكس عليها فخامة عصر الباروك . وكان جيرولامو فرسكوبالدى Girolamo Frescobaldi (١٥٨٣ - ١٦٤٣) ، عازف الأرغن الشهير بكاتدرائية القديس بطرس فى روما يستخدم الأرغن والمجموعة الغنائية بالتبادل فى البداية . ثم انضمت بعد ذلك مجموعات ضخمة من المغنين يدعهم "أوركسترا" يعزف مستقلا أو مع الأصوات الغنائية ، لزيادة تأثير شعائر الصلاة . كذلك احتل موسيقيو روما مكانة بارزة فى عالم الأوبرا ، غير أن روح القديس أوغسطين سرعان ما تجلت فى البابا أنوتشنتى الثانى عشر (الذى تولى البابوية من ١٦٩١ إلى ١٧٠٠)، وهو مصلح صارم عارض الطابع السوقى للمسرح وأمر بهدم دار الأوبرا فى المدينة البابوية.

وقرب نهاية القرن السابع عشر ، بدأت نابولى تتجه إلى أن تصبح مركز العالم الموسيقى . ولقد أصابت الموسيقى ، خلال عهد سيادة نابولى ، أضرار ومنافع . فقد كان أهل نابولى يمجدون الصوت البشرى ، وأصبح هدفهم هو الوصول إلى أكبر قدر من البراعة الغنائية . وترتب على ذلك الإساءة إلى النص الشعرى للأوبرا . وصارت كل اتجاهات الأوبرا فى عصر الباروك المتأخر تهتم بجودة الغناء وصفاء أصوات المغنين . ولم يعد المغنون يعبأون كثيراً باللحن الموسيقى المدون ، بل كانوا يستعيضون عن "الآريات" الأصلية بمؤلفات من عندهم ، تظهر مقدرتهم الغنائية فى أحسن أحوالها . ولقد كان هذا الاهتمام البالغ بإظهار البراعة والمقدرة الفنية فى الغناء هو السبب الرئيسى فى تدهور الأوبرا إلى نوع غريب من أنواع الفن . فالمغنى الذى كان يحب "آريا" معينة كان فى كثير من الأحيان يستخدم نفس لحنها لكلمات مختلفة ، وأدى ذلك إلى طغيان شخصية المغنى على الملحن وقائد الفرقة

=له بأسلوب العمارة الشائع فى ذلك العصر .. ولقد كانت وفرة وسائل الغناء والعزف ،وتعدد سبل الأداء فى الألحان الفردية والجماعية وما يعرف بترداد الصدى ، تعبر عن فخامة الطقوس الكنسية فى عهد الإصلاح المضاد .. ومما يرمز إلى إخضاع الشعائر لاستعراض القدرات أن الكورس لم يعد يحتل مكانه القديم إلى جانب المذبح . وإنما وزع على النوافذ العليا والشرفات التى كانت العمارة فى عصر الباروك تزود الكنائس منها بالكثير".

الموسيقية بحيث اصبح المؤلف الموسيقى والمسئول عن الأداء تحت رحمة المغنى، يستجيبان لنزواته ويتقيدان بطريقته الخاصة فى الأداء . وكان فى وسع المغنى أن يعدل الموسيقى المكتوبة كما يشاء ويزخرفها حسب هواه . وفى هذا المجال الاستعراضي الغنائي بلغت أصوات الخصيان castrati [1] قمة مجدها . وكانت الطبقات الغنائية التى تبلغها أصواتهم عالية إلى حد مذهل ، حتى أن النساء اللاتى كن يغنين بصوت "السوبرانوا" (الرفيع) عادة كن يضطررن إلى الغناء بطبقات منخفضة حتى لا تجرح كبريا ؤهن لعجزهن عن تجاوز أصوات الخصيان أو مجاراة بهلوانياتها الغنائية ولكن دور الخصيان فى الأوبرا بدأ يتضاءل منذ النصف الثانى من القرن الثامن عشر.

وكانت نابولى هى موطن موسيقيين موهوبين هما "ألساندور سكارلاتى Alessandro Searlatti (١٦٥٩ - ١٧٢٥) وهو أبو دومنكو سكارلاتى Domenico Scarlatti (١٦٨٥ - ١٧٥٧)وقد ألف الأول أكثر من مائة أوبرا حرص فيها كلها على إظهار جمال اللحن وفن الغناء . وكانت الفلسفة الموسيقية لسكارلاتى الأب والابن مضادة تماماً لفلسفة جماعة الكاميراتا فى فلورنسا ، وهى الجماعة التى ابتدع أفرادها فى نهاية القرن السادس عشر دراما موسيقية كانوا يظنون أنها تقتدى بالأسلوب اليونانى : إذ أنهم أخضعوا الموسيقى للنص الكلامى حتى تكون الكلمة المنطوقة واضحة دون لبس وتجنبوا الأساليب البوليفونية المعقدة الشائعة فى أيامهم حتى تكون أوبراتهم – على ما يعتقدون متمشية مع الروح اليونانية الحقيقية . وفى أوائل القرن السابع عشر تخلى مونتيفردى عن الأفكار الجمالية المتزمتة لدى جماعة الكاميراتا ، باعطائه للموسيقى دوراً أهم ، وزيادة قوة الحركة الدرامية . أما ألساندرو

---

[1] هو الصوت الرفيع للخصيان ، الذين كان أصحاب الأصوات الجميلة منهم يحرزون نجاحا شعبيا هائلا . وكان الخصيان يستخدمون فى كنائس روما وغيرها ، وقد أثروا تأثيرا بالغا فى الأوبرا الإيطالية فى القرن الثامن عشر ، وهو موضوع البحث فى هذا الفصل . وقد حظر نابوليون أخصاء المغنين ، ومع ذلك يقال إن هذه العملية قد استمرت طوال القرن التاسع عشر فى إيطاليا لخدمة الكنيسة . وقد أصبح اللفظ يدل على أرفع أصوات الرجال، الذى يصعب أحيانا تمييزه من الصوت النسائى ، بغض النظر عن كون عملية الأخصاء قد أجريت للمغنى أم لا .

سكارلاتى فكان أكثر اهتماما بالموسيقى منه بالنص الكلامى أو الحركة الدرامية . وكانت أوبراته ، التى تحولت فى القرن التالى إلى "الأوبرا الجادة" opera seria، تتألف من مؤمرات أسطورية ، ومن نصوص كلامية سطحية ، وعدة فواصل غنائية غير مترابطة يغنيها خصيان بارعون ، وهى كلها أمور يطرب لها الإيطاليون ويمكن القول إن كل موسيقى أجنبى وفد إلى نابولى قد حمل معه عند مغادرتها شيئا من تأثير سكارلاتى ، بحيث أن أوبرات سكارلاتى كانت أنموذجاً للموسيقيين الأوربيين فى القرن الثامن عشر.

وقد حقق جوفانى برجوليزى Giovanni Pergolesi (١٧١٠ - ١٧٣٦) "للأوبرا الهازلة" opera buffa نفس ما حققه سكارلاتى للأوبرا الجادة . وهكذا تطور هذان النوعان من الأوبرا فى وقت واحد . ولم يقف الطابع شبه الشعبى والحوار المضحك للأوبرا الهزلية عند حد التسلية الخاصة ، بل لقد أصبح أداة فعالة للسخرية والهجاء عن طريق الموسيقى.

القسم الثالث - الموسيقى فى فرنسا وإنجلترا وألمانيا :

كانت الروح المسيطرة على الموسيقى الفرنسية فى القرن السابع عشر تشبه إلى حد بعيد روح جماعة الكاميراتا الفلورنسية فى القرن السابق . فقد كان الشعراء والموسيقيون يحاولون إحياء الدراما اليونانية ، وكانوا يتفلسفون حول التمييزات الدقيقة الكفيلة بتحقيق توازن سليم بين الموسيقى والنص . وأدخلوا الرقص بوصفه العنصر الثالث فى المسرح ، آملين بذلك أن يبعثوا من جديد الجو الحقيقى للعصر اليونانى القديم . وقد شارك موليير (١٦٢٢ - ١٦٧٣) الذى سخر من الحياة الاجتماعية فى أيامه ، فى تلك الروح الجمالية السائدة فى عصره ، فأدخل عنصراً موسيقياً جديداً فى كوميدياته ، وذلك بتوحيد المسرحية الهزلية بالموسيقى ثم إضافة الرقص إليها.

وكان جان بابتيست لولى Jean Baptiste Lully (١٦٣٢ - ١٦٨٧) ، الذى تعاون مع موليير فى مسرحياته ، من أنصار المبدأ الأفلاطونى القائل بضرورة خضوع الموسيقى للشعر . وبلغ من تزمته فى ألحانه الموسيقية التى وضعها لنصوص

مكتوبة أنه جعل الخط اللحنى متعمداً على نبرات المقاطع وقافية النص الشعرى ووزنه . ومن الجائز أن هذا الالتزام الحرفى للنص قد زاد من أهمية الكلمة المنطوقة ، ولكنه أدى فى الوقت ذاته إلى الحد من قدرة اللحن . ولقد كان لولى صارماً مع القائمين بأداء ألحانه بقدر ما كان صارماً مع نفسه . فكان يفرض على المغنين والعازفين قواعد دقيقة ، مثلما فرض نظاما صارماً على نشاطه الخلاق وفقاً لآرائه الجمالية الخاصة . ولم يكن يسمح للمغنين أو العازفين المنفردين بالتحرر فى تحديد سرعة الأداء أو بالإغراق فى زخارف أو "تقاسيم" من ابتداعهم لا لشىء إلا لكى يستعرضوا براعتهم الفنية . وقد ساعد حرص لولى على التزام الموسيقى المكتوبة بدقة على إزالة التأثير الذى تركه غرور المغنين الإيطاليين وتحررهم فى المسرح الفرنسى . ومن الجائز أن شروطه الدقيقة فى التزام النص الموسيقى قد حالت دون تدهور المسرح الفرنسى إلى ذلك الطابع الشبيه "بالفودفيل" السطحى الذى أصبحت تتسم به الأوبرا الإيطالية.

كذلك كان للنزعة العقلية الفلسفية فى فرنسا تأثيرها فى الموسيقى . فقد أدى ذلك العنصر الأفلاطونى الذى كان كامنا على الدوام فى النزعة العقلية الفرنسية ، إلى تطبيق الفكرة اليونانية فى محاكاة الطبيعة على الفن عامة والموسيقى خاصة . وكانت جماعة الكاميراتا قد أكدتْ أهمية الدور الذى ينبغى أن تلعبه الموسيقى فى إبراز معانى الكلمات وزيادة تأثير الدراما ، وبالمثل أصبحت الفلسفة الجمالية للموسيقى فى فرنسا عقلية إلى حد بعيد . ولم يقتصر العقليون الفرنسيون على جعل الموسيقى تابعة للنص ، وإن كانوا بالفعل قد وضعوا الموسيقى المعزوفة فى مرتبة أدنى من مرتبة الموسيقى الغنائية ، وإنما حكموا على الموسيقى بطريقة اليونانيين ، فاستنتجوا منطقياً أن الموسيقى لما كانت تثير الانفعالات ، فلابد أن تكون لها قيمة فلسفية أقل من قيمة الأفكار العقلية التى تعبر عنها الكلمات.

كذلك كان أصحاب النزعة العقلية الفلسفية يعتقدون أن موسيقى الآلات أقل قيمة من الموسيقى الغنائية لأن الأولى لا تستطيع بذاتها أن تعبر عن المشاعر تعبيراً دقيقاً أو كاملا . ولكن العالم والموسيقار الألمانى يوهان ماتيسون Johann

Mattheson (١٦٨١ - ١٧٦٤) قد خالف هذا الرأى بأن أدرج استخدام الآلات الموسيقية ضمن تطبيقه الخاص "لمذهب الشاعر" ففى كتابه "الأوركسترا المستحدثة Das neu-eroffnete Orchestre" (١٧١٣) طرح جانبا الآراء الموسيقية العتيقة بقوله إن اللحن ينبغى أن يكون تعبيراً عن عاطفة ، لا محاكاة لروح إلهية ، وبجعله الإنسان نفسه حكما على ما هو خير وشر فى الموسيقى . وإن لهجته لتذكرنا بلهجة أرسطو كسينوس فى أيامه حين دعا إلى الحكم على الموسيقى من خلال العقل والحس ، أى حاسة السمع . وقد كتب يقول : "إن الأعداد ليست المتحكمة فى الموسيقى ، وإنما هى توجهها فحسب ، وحاسة السمع هى الطريق الوحيد الذى ينقل من خلاله تأثيرها إلى النفس الباطنة للسامع المنتبه .... والهدف الوحيد للموسيقى ليس كونها تسر العين أو ما يسمى بالعقل على الإطلاق ، وإنما كونها تسر الأذن فحسب"[1].

ولم يكن ماتيسون يعتد كثيراً بآراء أولئك الفلاسفة الذين اعتقدوا فى أيامه أن الطريقة الصحيحة للحكم على قيمة الموسيقى هى مقارنتها نغميا وإيقاعيا بأنواع الأمثلة الموسيقية التى عرضها أفلاطون و أرسطو فيما كتباه عن الموسيقى كذلك لم يكن ماتيسون يحفل كثيرًا بآراء أصحاب العقليات الميالة إلى الصنعة فى الموسيقى الذين يبدون بعلم الصوت اهتماماً يفوق اهتمامهم بالموسيقى ذاتها ، كما فعل الفيثاغورون فى أيامهم . وقد تجلت بوضوح روح النزعة الإنسانية فى تفكير ماتيسون الموسيقى ، وذلك فى قوله إن المثقف المستمع إلى الموسيقى يستطيع أن يصدر حكماً سليما على ما يسمعه ، بناء على معرفة فنية بالموسيقى ، مقترنة بالقدرة على التمييز بين ما هو جميل وقبيح فيها من خلال ذوقه الخاص . وهكذا تنبأ ماتيسون بعهد جديد للموسيقى يكون مبنياً على التنوير والتعليم.

ولقد أعلن فيلسوف إنجليزى معاصر لماتيسون ، هو فرانسس هتشسون Francis Hutcheson (١٦٩٤ - ١٧٤٧) أن "للموسيقى غايتين : الأولى أن تطرب

---

(١) جاك برزان : برليوز والقرن والرومانسى Jacques barzun : Berlioz and the Romantic Era المجلد الأول . ص ٤٦٠ . الناشر Little Brown and Co. بوسطن ١٩٥٠.

الحس ... والثانية تحريك المشاعر او إثارة الانفعالات والواقع أن الأوبرا الإنجليزية كانت بالفعل تطرب الحواس ، ولم تكن تثير الانفعالات إلا بطريقة غير مباشرة ، إذ أنها كانت فى المحل الأول مسرحية رومانسية ذات موسيقى تصويرية.

وبالمثل انتقد جوزيف أديسون Joseph Addison (١٦٧٢ - ١٧١٩) الاتجاه إلى إصدار أحكام جمالية مسبقة على الموسيقى ، وذلك فى كتاباته فى مجلة "سبكتيتور Spectator" إذ قال : "ينبغى على الموسيقى والعمارة والتصوير ، فضلا عن الشعر والخطابة ، أن تستمد قوانينها وقواعدها من الحس المشترك والذوق العام للبشر ، لا من مبادئ تلك الفنون ذاتها ، أو بعبارة أخرى ، ينبغى ألا يتكيف الذوق تبعاً للفن ، وإنما الواجب أن يتكيف الفن تبعاً للذوق".

وقد كتب جون درايدن John Dryden (١٦٣١- ١٧٠٠) وهو أمير الشعراء الإنجليز [1] (١٦٧٩) وزميل هنرى بيرسل Henry Purcell (حوالى ١٦٥٨ - ١٦٩٥) فى مجموعة أعمال فنية - كتب فى مقدمته لألبيون وألبانيوس Albion and Albanius يقول "إن الأوبرا رواية شعرية تمثلها الموسيقى الغنائية والمعزوفة ، وتزينها مناظر وآلات مسرحية ورقص . والشخصيات المزعومة فى هذه الدراما الموسيقية هى عادة شخصيات خارقة للطبيعة كالآلهة والإلهات والأبطال ...."

وقد أدخل بيرسل وأستاذه جون بلو John Blow (١٦٤٨ /٤٩ - ١٧٠٨) على الألحان الجادة للكنيسة الإنجليزية بعض الخصائص المليئة بالحيوية ، التى كانت تتسم بها الموسيقى الإيطالية والفرنسية . ولكنهما وصفا بعدم احترام الكنيسة نظرا إلى جهودهما هذه . وأدخل بيرسل بعض العناصر الإيطالية والمؤثرات الجمالية الفرنسية فى أوبرا "ديو وأينياس Dido and Aeneas" التى قدم بها إلى إنجلترا أولى أوبراتها وأروعها فى تلك الفترة . ولكن كان يوجد ، مقابل كل فيلسوف ذى ذهن عملى وكل موسيقى خلاق ، عدد غير قليل من أنصار التراث الأفلاطونى الذين ظلوا حتى القرن السابع عشر والثامن عشر يدافعون عن موسيقى الماضى

---

[1] المقصود هنا "شاعر الملك" لا زعيم الشعراء فى عصره. (المراجع).

المجيد . وكان تبجيل الاقدسين هو اعظم فصله يمكن ان ينصف بها الشخص الغيور على الموسيقى.[1]

وقرب نهاية عصر الباروك . استقدمت الطبقه العليا الانجليزية جورج فريدرك هيندل Handel (١٦٨٥ -١٧٥٩) إلى إنجلترا لكي يؤلف لهم أوبرا على الطراز الإيطالي . غير أن الأوبرا الإيطالية لم تحظ بنجاح في إنجلترا ، على الرغم من جهود وعبقرية شخصية مثل هيندل . وقد كتب أديسون في مجلة "سبكتيتور" يقول "لا جدال في أن أحفاد أحفادنا ستتملكهم الرغبة الشديدة في معرفة السبب الذي كان يدفع أجدادهم القدماء إلى الجلوس سويا وكأنهم جمع من الغرباء في وطنهم ذاته ، ليستمعوا إلى مسرحيات كاملة تمثل أمامهم بلغة لا يفهمونها .. والحق أنه لا شيء كان يروع نظارتنا الإنجليز أكثر من فواصل التلاوة (الريسيتاتيف) الإيطالية عندما أديت على المسرح لأول مرة . فقد دهش الناس كثيراً لسماعهم قوادا

[1] كتب الطبيب والأديب ، السير توماس براون Thomas Browne(١٦٠٥ - ١٦٨٢) يقول ، بروح فيثاغوريه حقيقة : "حيثما يكون هناك توافق ونظام وتناسب ، توجد موسيقى ، وبهذا المعنى يجوز لنا أن نقول بوجود موسيقى للأفلاك . ذلك لأن هذه الحركات المتناسقة الترتيب ، والنقلات المنتظمة ، وإن لم تكن تبعث في الأذن صوتا ، ترن لها في الذهن نغمة تتسم بالتوافق الكامل . وكل من كان تركيبه متوافقا طرب للتوافق . وهو ما يدفعني إلى فقدان الثقة في اتزان عقول أولئك الذين يحملون على كل موسيقى للكنيسة . أما أنا فأعشق هذه الموسيقى ، لا بدافع التقوى فحسب ، بل بسبب تكويني ذاته . إذ أن نفس الموسيقى المبتذلة التي تعزف في المشارب ، و التي تجعل أحد الأشخاص مرحا طروبا والآخر ثائراً ، تبعث في نفسي شعوراً عميقاً بالتقوى ، وتجعلني أستغرق في تأمل عميق للمبدع الاول . ففي هذه الموسيقى من الألوهية أكثر مما تدرك الأذن ، وهي علامة رمزية خفية على العالم كله . وعلى مخلوقات الله . ولو تمعنا جيداً في دلالة هذا اللحن على العالم كله لعرفنا كيف نفهمه بحق وبالاحتصار ، فهي انعكاس محسوس لذلك الانسجام الذي يتردد عقليا في أذني الله ولن أذهب مع أفلاطون إلى حد القول أن النفس انسجام ، ولكنني أقول أنها منسجمة وأن أقرب الأشياء إلى طبيعتها هو الموسيقى وهكذا فإن بعض أولئك الذين يتفق نزوع أبدانهم وأمزجتها مع تركيب نفوسهم ، يولدون شعراء وإن كان الكل بطبيعتهم ميالين إلى الإيقاع". ("في الانسجام " من كتاب "عقيدة طبيب"

ويذكرنا الشاعر الإنجليزي الساخر ألكسدر بوب A Pope ، ١٦٨٨ ، ١٧٤٤ ، بأرستوفان في قوله :

سرعان ما ستخرجهم ألوان العذاب الكروماتية

عن طورهم ، وتمزق كل أعصابهم

وتحطم كل حواسهم

يصدرون أوامرهم العسكرية بالنغم وسيدات يبلغن رسائل بالموسيقى . ولم يتمالك مواطنونا أنفسهم من الضحك عند ما سمعوا محباً ولهاناً ينشد رسالة غرام ، بل إن عنوان الرسالة ذاته كان ملحنا .... "[1] ولقد كان أديسون يسلم بأن الأوبرا يمكن أن تكون مليئة بالزخارف لأن وظيفتها هي إرضاء الحواس وجذب انتباه المشاهدين ولكنه لم يكن يقر التصنع المسرحي الإنجليزي إلى ما يشبه "السرك" الروماني.

وفي عام ١٧٢٨ أنتج "جون جي John Gay "(١٦٨٥– ١٧٣٢) و"جون كرستوفر بيبوش John Christopher Pepusch"(١٦٦٧ –١٧٥٢) "أوبرا الشحاذ Beggar,s Opera " التي سخرا فيها من الأوبرا الإيطالية . وقد كانت هذه عملا بديعاً ساخراً كان إلى جانب سخريته من الأوبرا الإيطالية ، يتهكم على الاتجاهات الاجتماعية والسياسية في عصره . وقد بلغ من نجاح هذا العمل أنه عجل بسقوط الأوبرا الإيطالية في إنجلترا . ولقد كانت "أوبرا الشحاذ" بأغانيها البسيطة ، وأنغامها الراقصة التي ترجع إلى أصل شعبي ، وموسيقاها التي يتخللها حوار يتدفق حيوية كان هذا العمل مضاداً تماماً للأوبرا الجادة (أوبرا سيريا) الإيطالية . ولقيت بساطة هذه الموسيقى والنص والغناء وطابعها المألوف إقبالا ساحقاً من الإنجليز . وقد تأثر هيندل بهذا الشعور العدائي الذي أظهره الإنجليز نحو نوع من الفن الموسيقي لم يكن غريباً تماماً عن حضارتهم وأفهامهم ، وبلغ من تأثره أنه كف عن تأليف الأوبرات وتحول إلى "الأوراتوريو".

وقد طبق هيندل الأسلوب الإيطالي للآريا الدرامية [***] على النص في الأوراتوريو . وعن طريق هذا النوع الموسيقي روى هيندل التاريخ الديني والتقدم الإنساني للبشر ، واستخدم الكنيسة ذاتها مسرحاً له . وقد أصبح الأوراتوريو ، بفضل جهوده . يحتل عند الإنجليز المكانة التي تحتلها الأوبرا عند الإيطاليين.

---

[1] بول لانج : الموسيقى في الحضارة الغربية ، ص ٥٢١.

[***] نوع من التأليف الموسيقي الديني ، غير الشعائري (أي لا يكون جزءاً من الشعائر الدينية) ، يتميز بضخامته وطابعه الدرامي . ولم تكن الأوراتوريو في البداية تتميز بوضوح عن الأوبرا . ولكن هيندل وباخ حددا معالمها بوضوح . وجعلا لها طابعا مميزاً عن الأوبرا . وأهم ما يميزها أنها غير تمثيلية ، تؤدى دون ملابس أو مناظر.

وفي ألمانيا كانت الأوبرا في عصر الباروك المتقدم تعتمد على معونه الامـراء الحاكمين الذين كانوا يجلبون الإيطالين لعرض أوبرات يستمتعون بـها فـي بلاطـهم أما الشعب الألمـاني ، الـذي أنهكته الحروب الدينية وأشعرته بالمرارة ، فقد وجـد عزاءه فـي الموسيقي الدينيـة . وقـد يبدو لأول وهلة عندما أتيح للشعب الألمـاني أخيراً أن يشاهد الأوبرا الإيطالية في ألمانيا الكاثوليكية (أي في الجنوب) أن أذواق موسيقيي فينسيا ونابولي وروما كانت قادرة على الانتشار بينهم . ولكن الـذي حدث فعلا هو أن اللغة الإيطالية كانت عاجزة عـن نقل معنى النص إلى الألمـان ، وكـانت الحرية اللحنية في الأوبرا الإيطالية شيئاً جديداً كـل الجدة بالنسبة إليهم ، كما بـدا افتقار الأوبرا الإيطالية إلى الواقعيـة ، فـي نظر العقليـة الألمانيـة ، إساءة إلى الثالوث المسرحي في الوحدة والعقدة والحدث . وهكذا بـدا فن الإيطاليين غريباً فـي نظر الألمان ، كما بدا في نظر الإنجليز ، ومن هنا كان مآله إلى الإخفاق السريع.

ومن الجائز أن الآثار الجماليـة لموسيقى الأوبرا الإيطاليـة قـد خيبـت آمال الشعب الألمـاني ، غير أن موسيقي الإيطـاليين قـد حـازت أعظـم الإعجـاب لـدى الموسـيقيين الألمـان المنتمـين إلى الشـمال البروتسـتانتي ، مثلمـا أعجــب بـها الموسيقيون المنتمـون إلى الجنـوب الكـاثوليكي ، وكـان لها صداهـا فـي أفكـارهم وأساليبهم الموسيقية . وقـد حـاول هينريخ شوتس Heinrich Schutz أن يمـزج الألحان الإيطالية بالموسيقي الدينيـة ، كما امتزجت الروح الإيطاليـة بالألمانيـة فـي موسيقى هانز ليـو هاسـلر Hans Leo hassler (١٥٦٤ - ١٦١٢) وميخـائيل بريتوريـوس Michael Praetorius (١٥٧١- ١٦٢١) ويوهـان كونـار Johann Kuhnau (١٦٦٠ - ١٧٢٢) و راينرت كايزر Reinhard Keiser (١٦٧٣ ١٧٣٩) وجيورج فيليب تليمان Georg Philipp Telemann (١٦٨١ - ١٧٦٧).

وقـد بـدأت موسيقى الباروك الألمانيـة ، تاريخياً ، علـى يـد هينريخ شـوتس (١٥٨٥ ١٦٧٢) وانتهت بيوهان سباستيان باخ Bash Johann Sebastian (١٦٨٥ ١٧٥٠) وقد نظر شوتس ، بطريقة رومانسية ، إلى الكلمة المنطوقة على أنها موضـوع ينبغي أن تغزوه روح الموسيقي . وكان شعار فلسفته الفنية هـو أن من الممكـن زيادة

تأكيد معنى الكلمة بتوافقات موسيقية تتكرر على أنحاء شتى . وقد كرس حياته الموسيقية لإيجاد مركب من الموسيقى الدينية والدنيوية ، آملا أن يتمكن ، عن طريق إدخال العناصر الإيطالية فى الموسيقى الألمانية الدينية ، من أن يخلق فناً موسيقياً أكثر توازناً من ذلك الذى نتج عن رد الفعل البروتستانتى على الموسيقى الكاثوليكية.

وبالمثل كانت الرغبة تتملك باخ فى إدخال عناصر دنيوية مستمدة من الإيطاليين فى الموسيقى الدينية لعصره . وقد كان يشارك شوتس آراءه التى أعرب عنها منذ حوالى قرن من الزمان ، وهى أن الموسيقى البروتستانتية الألمانية تفتقر إلى الاتزان جمالياً ، وإذا كان لها طابع يغلب عليها فذلك هو طابع الرتابة والإملال كما لقى باخ نفس المصير الذى لقيه شوتس فقد اشتبهت السلطات الدينية فى دوافعه الجمالية وشكت فى تصرفاته الموسيقية ، وتجاهل أبناء باخ موسيقاه بقدر ما تجاهلها معاصروه ، لأن الجميع لم يفهموا آراءه الجمالية فى الموسيقى . وفى النهاية مات باخ كما مات شوتس من قبله ، وحيداً تملأ المرارة نفسه ، حزيناً على تجاهل الناس له.

ولقد كان باخ مسيحياً تقياً يؤمن بأن معرفة اللاهوت والإخلاص فى العقيدة الدينية شرطان ضروريان لمؤلف الموسيقى الدينية . وكان يرى أن دراسة التأليف الموسيقى ، والنظريات الموسيقية ، ليست فى ذاتها كافية لإنشاء موسيقى دينية . فالتعليم الفنى يصقل الذهن ويجعل المرء عارفاً بأصول صنعة الفنان ، ولكن الإيمان الدينى العميق ، بالإضافة إلى معرفة أصول الصنعة الفنية ، هو الذى يتيح للموسيقى تأليف موسيقى بروتستانتية تزيد المسيحى قرباً من خالقه . وكان باخ ذاته يعتقد أنه فى حاجة إلى مزيد من الإلمام بأسس اللاهوت حتى يعبر فى موسيقاه عن أكبر قدر من الروحانية ، ومع ذلك فإن الجيل الذى عاصره ، وعدة أجيال تالية له ، قد وجدت موسيقاه باردة فنياً ، ومفرطة فى معقوليتها وذات طابع رياضى ، ولم تعترف لها أبداً بصفة الحرارة والحماسة الدينية.

وقد كرس باخ حياته لإصلاح الموسيقى البروتستانتية ، فكتب يقول : "إن هدفى النهائى هو أن أعيد تنظيم موسيقى الكنيسة " كما كان يأمل أن يتيح للإنسان، بفضل موسيقاه ، أن يصبح مسيحياً أفضل ، وكان أهم آلات التعبير الموسيقى عنده هو الأرغن . والقالب الذى امتاز فيه هو قالب "الفوجة" fugue " وعن طريق الغنائية "الكانتاتا" cantata" [1] أساساً ، وكذلك الكورال ، أدخل على الشعائر البروتستانتية أفكاراً جمالية هى المبادئ التى بنى عليها ذلك الإصلاح الذى طالما دعت الحاجة إليه ، لموسيقى الكنيسة البروتستانتية.

ولم تلق حماسة باخ لإصلاح الموسيقى البروتستانتية فنياً استجابة كبيرة ، إذ أن الكنيسة سجلت عليه أن طريقته فى عزف الأرغن وكذلك موسيقاه "تبلبل خواطر جمهرة المصلين بأنغام أجنبية غريبة" وعندما أصبح عريفاً (cantor) فى كنيسة القديس توما فى ليبزج عام ١٧٢٢ اشترط عليه فى العقد الذى وقعه أن تكون موسيقاه ملائمة للشعائر ، وألا يكون عزفه طويلا إلى حد لا يتناسب مع هذه الشعائر تناسباً معقولا ، وألا يدخل موسيقى الأوبرات الإيطالية فى الشعائر ، وأن يتذكر دائما أن وظيفة عازف الأرغن بالكنيسة هى خدمة الصلاة عن طريق الموسيقى ، وليست صرف الأنظار عن العبادة بالاستعراض غير المجدى لمقدرته فى العزف على الأرغن أثناء أداء هذه الشعائر . وكانت عقود الموسيقيين فى عصر الباروك تشترط عليهم البقاء داخل المدينة وعدم مغادرتها بدون إذن . وقد أدت هذه القيود المفروضة على حرية باخ المادية ، فضلا عن تلك المفروضة على حريته الموسيقية ، مقترنة بما لقيه من تجاهل ، إلى جعل السنوات الأخيرة من عمره أتعس سنوات حياته.

لقد بدأ عصر الباروك بإدخال الأفكار الجمالية اليونانية فى الموسيقى الإيطالية ، وانتهى بموت باخ فى ألمانيا . وفى تلك الفترة التى تقل عن قرنين ، والتى تفصل بين اجتماعات أفراد جماعة الكاميراتا وبين موت الموسيقى الألمانى الكبير ، ظهرت واختفت مذاهب متعددة فى الفلسفة الجمالية للموسيقى . فقد خلق فن الأوبرا فى إيطاليا على أساس فهم خاطئ لطريقة اليونانيين فى أداء الفن

---

[1] تطورت "الكانتاتا " قبل باخ تطورات متعددة ، ولكن الفضل الأكبر يرجع إليه فى إعطائها صورتها التى أصبحت تعرف بها فى العهود التالية . وهى عمل موسيقى لمجموعة من الأصوات الغنائية والكورس والأوركسترا يتألف فى معظم الأحيان من عدة حركات . وقد يكون هذا العمل دينيا أو لا يكون . وهى على أية حال لا تمثل. والفارق الوحيد بينها وبين الأوراتوريو هو أن أبعادها أقل ضخامة من هذه الأخيرة.

الدرامي . وصحح مونتيفردي المفاهيم الخاطئة لجماعة الكاميراتا عن طريق إيجاد علاقة أكثر توازناً بين النص والموسيقى ، وزيادة أهمية ودور الأوركسترا . وبعده بوقت ما ، عمل فرانشسكو بروفنسالي Francesco Provenzale (المتوفي سنة ١٧٠٤) وسكارلاتي الأب على جعل الأوبرا بكل ما فيها من نقائص جمالية ، فناً للغناء واللحن . وقد كتب أركانجلو كوريللي Arcangelo Corelli (١٦٥٣ - ١٧١٣) مقطوعات للفيولينة والهاربسيكورد بأسلوب واضح وقالب بسيط . أما أنتونيو فيفالدي Antonio Vivaldi (١٦٨٠ - ١٧٤٣) ذلك الموسيقي الفذ، فقد لون موسيقى الآلات في أواخر عصر الباروك الإيطالي وأضفى عليها رونقاً مازال محتفاً بتأثيره الانفعالي حتى اليوم . وفي فرنسا أعاد لوللي جزءاً من التأثير الأفلاطوني إلى الأوبرا وحد في الوقت ذاته من الأساليب التي لا طائل منها ، والتي كان يلجأ إليها مغنو الأوبرا . وفي إنجلترا مزج بيرسل الموسيقى الإيطالية بقالبه الخاص في الأوبرا ، وكذلك بالموسيقى الدينية . ثم انتقل لواء الإبداع الفني من إيطاليا إلى ألمانيا ، وإن يكن شوتس وباخ قد ظلا يعودان من آن لآخر إلى الموسيقى الإيطالية التي كانت تعزف في جنوب ألمانيا ، لكي يقتبسا منها وحياً لحنياً يثريان به الموسيقى اللوثرية في شمال ألمانيا.

ولقد كانت الأوبرا في عصر الباروك المتقدم معارضة من الوجهة الفلسفية ومن حيث الأسلوب للكنترابنط ، ومن جهة أخرى كانت تهتم بالكلمة المنطوقة اهتماماً مبالغاً فيه . وعلى حين أن الباحثين النظريين مثل أرتوزي ، كانوا يشكون من استخدام التنافر الهارموني dissonance فإن الموسيقيين الأصاليين ، مثل مونتيفردي ، ظلوا يثرون الموسيقى الغربية بتجمعات نغمية جديدة . ولم يكن النظام الهارموني ، كما عرفناه فيما بعد قد تطور بعد ، وإنما كان عليه أن ينتظر ظهور باخ ورامو Rameau وقد انتظمت المقامات الغامضة التي كانت معروفة في الموسيقى الأقدم عهداً ، في تآلفات متتابعة أضفت على الموسيقى اتصالا هارمونياً ، وأتاحت ظهور قوالب موسيقية أطول مدى . وعلى حين أن جماعة الكاميراتا كانت قد رفضت فن البوليفونية على أساس أنه مضاد للتعاليم الأفلاطونية ، فإن هذا الفن أصبح في مؤلفات يوهان سباستيان باخ هو الدعامة الأساسية لموسيقى ذات تركيب هارموني محكم وجمال لحني رائع.

الفصل السادس

المذهب العقلى ، والتنوير ،
والعصر الكلاسيكى فى الموسيقى

القسم الأول - من ديكارت إلى كانت :

لا تعكس الفلسفة والموسيقى روح العصر فى كل الأحوال . فالتجديدات الموسيقية التى تهاجم بشدة فى عصرها تصبح فى كثير من الأحيان الأساليب والنماذج المقبولة فى عصور تالية . كذلك فإن فلسفة الأمس قد أصبحت علم اليوم وقد يصبح الكثير من تأملاتنا الفلسفية الحالية علما فى الغد . والواقع أن الفلاسفة والفنانين هم أقدر الناس على التطلع إلى المستقبل . غير أن الفيلسوف والفنان نادراً ما يشتركان فى طريقة تعبيرهما عن روح العصر وكثيراً ما يتشكك أحدهما فى آراء الآخر.

فقد كان أفلاطون أشهر فيلسوف انتقد الفنانين نقداً لا يعرف هوادة ، ومع ذلك فإن التفكير الجمالى للحضارة الغربية فى الموسيقى إنما ترجع جذوره إلى كتابات أفلاطون . ولقد كان تقديره للموسيقى ، الذى أعرب عنه فى محاورتى "الجمهورية" و "القوانين" أساساً ، تقديراً أخلاقياً قبل كل شىء . وقد تابع المدرسيون أفلاطون فى معظم نظرياته الموسيقية ، وطبقوها تطبيقاً عملياً دقيقاً على طريقة الحياة والعبادة المسيحية . وحذا قادة عصر الإصلاح الدينى حذو أسلافهم فى العصور الوسطى ، إذ أبدوا نفس القدر من التزمت ، بل زادوا عليه فى كثير من الأحيان ، وذلك باستخدامهم الصفات الانفعالية للموسيقى من أجل دعم المذهب البروتستانتى . وطوال هذه القرون كان للموسيقى دور متفاوت الأهمية فى مذاهب الفلاسفة الغربيين الذين كانوا يفتقرون - باستثناء عدد قليل جداً منهم - إلى الخبرة الفنية أو المعرفة النظرية التى تتيح لهم تقدير قيمة الموسيقى بوصفها وسيلة للتعبير الجمالى . وترتب على ذلك أنهم جعلوا لها مركزا متواضعاً بين الفنون الأخرى ، حتى نهاية القرن الثامن عشر ، وحتى فى ذلك العهد المتأخر ، كان الفلاسفة ينظرون إلى الموسيقى باستخفاف ، ويقدرونها على طريقة القدماء ، أى من خلال الاعتبارات الميتافيزيقية أو الرياضية أو الأخلاقية ، لا بوصفها فناً مستقلا يبرر وجوده بذاته.

وحتى بعد بداية عصر الكشوف العلمية فى أوربا فى القرن السابع عشر ظل عالم مثل يوهان كبلر Kepler (١٥٧١ - ١٦٣٠) يربط بين الأنغام والمسافات الموسيقية وبين حركات الكواكب بطريقة مشابهة للطريقة التى استخدمها أفلاطون فى وصف نظرية انسجام الأفلاك الفيثاغورية ، كما احتفظ رينيه ديكارت Descartes (١٥٩٦ - ١٦٥٠) بالفكرة الأفلاطونية القائلة إن الموسيقى رياضية فى أساسها ، وينبغى أن تستخدم مبحثاً يمهد لدراسة الفلسفة . وقد تحدث أيضاً - شأنه شأن مؤسسى الأكاديمية واللوقيون - عن المشاعر الموسيقية ، وجعل للإيقاعات قيما أخلاقية ، إذ أن لها تأثيراً مباشراً فى النفس البشرية . لذلك أعرب ديكارت عن إيثاره للإيقاعات التى لا تهيج المشاعر أو تثيرها بعنف كالإيقاعات البسيطة ، لا المعقدة ، والإيقاعات الهادئة المعتدلة . كما أكد ضرورة استخدام النسب البسيطة فى المسافات النغمية ، وردد الشكوى التى سبق أن أعلنها أفلاطون ، فحمل على عدم تناسق المقامات الموسيقية التى كان يستخدمها الموسيقيون المعاصرون له فى أساليبهم الكونترابنطية . وكان ديكارت متمشياً مع المذهب القديم فى إخضاع المشاعر للعقل، حتى لا تؤدى حاسة السمع إلى تضليل الروح ، أو يفسد العقل بالشطحات الجامحة للخيال[1] أما اهتمام بندكت دى اسبنوزا Spinoza (١٦٣٢ - ١٦٧٧) بالموسيقى فقد بدأ وانتهى بملاحظته القائلة إن "الموسيقى تنفع المكتئب ، وتضر المحزون ، أما الأصم فلا تنفعه ولا تضره"[*]

---

[1] كاترين جلبرت وهلموت كون : تاريخ علم الجمال : K. Gilbert and H. Kuhn A History of Esthetics ص ٢٠٦ - ٢٠٨ الناشر Macmillan ، نيويورك ١٩٣٩.

[*] أورد المؤلف هذه الملاحظة دون أن يذكر مرجعا استند إليه فيها ، ولكننى أعتقد أن حكمه القاطع على اسبينوزا غير صحيح . ومن الواضح أن السياق الذى عرض فيه المؤلف رأيه هذا يوحى بأن اسبينوزا كان يجارى التيار الأفلاطونى والفيثاغورى الذى يؤكد المؤلف امتداد تأثيره فى الفكر الغربى الوسيط والحديث . ولكن هناك نصا يقطع بأن اسبينوزا كان يعارض هذا التيار ويسخر منه ، إذ يقول : ".. وكل ما يؤثر فى آذاننا يقال إنه يسبب ضوضاء أو صوتا أو انسجاما . وفى هذه الحالة الأخيرة ، كان من الناس من بلغ بهم الهوس حد القول أن الله ذاته يطرب للانسجام . ولم يعدم العالم فلاسفة أقنعوا أنفسهم بأن حركة الأجرام السماوية تبعث الانسجام وهى أمثلة تكفى للدلالة على أن كل شخص يحكم على الأشياء وفقا لحالة ذهنه ، أو على الأصح يتوهم خطأ أن صورة خياله تنطبع على الأشياء ذاتها ". (تذييل الباب الأول من كتاب "الأخلاق") . وهذا=

وبالمثل وصف جوتفريد فلهلم ليبنتس Leibniz (١٦٤٦ - ١٧١٦) الموسيقى بأنها مظهر للإيقاع الكونى تتألف ماهيته الباطنة من عدد ونسبة ، فقال : "مثلما أنه لا شيء يسر حواس الإنسان أكثر من الانسجام فى الموسيقى ، فكذلك لا يوجد شيء يسر (العقل) أكثر من الانسجام الرائع للطبيعة ، الذى لا تعد الموسيقى بالنسبة إليه سوى بادرة ضئيلة ودليل بسيط".[١] ويضيف ليبنتس إلى ذلك قوله إنه مهما كان من سحر الموسيقى لنا ، "فإن جمالها لا يكون إلا فى انسجام الأعداد"[٢] وعلى ذلك فالموسيقى فى مذهب ليبنتس هى حساب لا شعورى ، أو هى علاقة محسوسة بين أعداد مرتبة حسب مسافات وأنماط صوتية تبعث المتعة فى النفس ، ولقد حرص ليبنتس بوجه خاص على أن يشير إلى أن الموسيقى إنما هى مظهر للإيقاع الذى يسود الكون ، وأن النفس تستجيب لتأثيرها دون وعى منها . فالموسيقى تعكس نظام الكون وتنوعه ، وعن طريق إيقاعاتها النابضة وتوافقاتها السارة نشعر عيانياً بأن الله خلق العالم وفقاً لأفضل خطة ممكنة ، أى أنه خلق العالم بحيث يجمع بين أعظم تنوع ممكن وأعظم نظام ممكن . مثل هذا العالم ، فى رأى ليبنتس ، هو الذى صوره كبار الموسيقيين بما فى موسيقاهم من تنافر وانسجام.[٣]

وقد أعلن أديسون Addison فى القرن الثامن عشر ، مذهبا جمالياً فى الموسيقى ترجع جذوره إلى الامتزاج الفيثاغورى بين الرياضة والصوت[٤] فهو يؤمن بأن المتعة التى نستمدها من الموسيقى ، أو السرور الذى تبعثه الأنغام الموسيقية بما

=النص وحده يدل على أن تفكير اسبينوزا فى الموسيقى لم يبدأ وينتهى بالملاحظة التى أوردها المؤلف فى هذا الكتاب ، إذ يدل على أن اسبينوزا ينكر نظرية انسجام الأفلاك الفيثاغورية ، ويسخر من أية محاولة لإخراج الانسجام من مجال الشعور الإنسانى الذاتى البحت ، وطبعه على الكون أو القول بأن له وجودا فى طبيعة الأشياء ذاتها . (انظر كتاب" اسبينوزا" للمترجم ، ص ١٢٢ - ١٢٦). (المترجم).

(١) المرجع نفسه ، ص ٢٢٨.

(٢) "مبادئ الطبيعة واللطف الإلهى ، مبنية على العقل" ، ص ٣٠ (ترجمة مارى موريس Mary Morris) ، طبعة Everymans ، نيويورك ١٩٣٤.

(٣) "فى المنشأ الأول للأشياء" ، ترجمة Mary Morris ، ص ٣٩ (الطبعة السالفة الذكر).

(٤) "مؤلفات جوزيف أديسون" ، المجلد الثانى ، ص ٣٤ - ٣٥ . الناشر Harper and Brothers ، نيويورك ١٨٥٩.

تثيره من خيال ، هما بـالفعل حسيان .ولكنـه انتهى من ذلك إلى أننا عندما ندرك الجميل بالحدس ، فإن تلك هى إحدى الوسائل التى يتبعها الخالق لكى يكشف لنا صنعتـه المحكمـة . وإذن فالموسـيقى ذاتـها وسـيط حسـى للتعبـير ، ينطـوى علـى مضمونات أخلاقية تبعث على التأمل الدينى.

ولقد كان فولتير Voltaire (١٦٩٤ -١٧٧٨) وأديسون متفقين فى كراهيتـهما للأوبرا الإيطالية السائدة فى أيامهما ، فقد وصفها أديسون بأنها فن يفتقر إلى الوحدة والتآلف ، ورأى فولتير أن من المضحك أن يستمع المرء إلى البطل وهو يغنى "أريا" طويلة فى الوقت الذى تنهب فيه مدينة . ثم كتـب يقـول : "وأى شـيء أسخف من أن يختم كل منظر بواحدة من هذه الآريات التـى لا علاقة لها بما قبلها أو بعدها .. والتى تقضى على اهتمامنا بالدراما ، لكـى تتيح الفرصة لحنجرة مخنثة حتى ترفع عقيرتها بالترعيش والتقطيع ، على حساب الشعر والـذوق السليم" [1] ولعل فولتير كان يتجه بذهنه إلى مثل هذه المظاهر فى الأوبرا عندما ذكر أن كل ما يبلغ من السخف حداً يحول بينه وبين التعبير عنه الكلام ، كان نصيبه أن يغنى . غير أن أروع ما فى سخرياته البارعة هو تشبيهه للفيلسوف الميتافيزيقى براقصى "المنويتو" الذين يقبلـون وقد تحلوا بأبهى زيناتهم ، وينحنـون بضعة مرات ، ويخطـرون برشـاقة عـبر القاعـة كاشفين عن سحرهم الطاغى ، ويتحركـون دون أن يتقدموا خطـوة واحـدة ، بحيث ينتهى بهم الأمر إلى نفس البقعة التى بدأوا منها.[2]

وكـان اللـورد تشسترفيلد Chesterfield (١٦٩٤ - ١٧٧٣) يعتقـد أنـه علـى الرغم من أن الموسيقى تسمى فناً حراً ، فهى أقل قيمة من النحت والتصوير ، أما علو مكانة الموسيقى فى إيطاليا فدليل على انحطاط هذا البلد . فكتب يقول : "من الصحيح تماماً أن يوصف النحت والتصوير بأنهما من الفنون الحرة ، لأن الشرط الأساسى للتفوق فيهما هو خصب الخيال وقوته ، بالإضافة إلى دقة الملاحظـة ، وهو

---

[1] "وارين د. آلن : فلسفات التاريخ الموسيقى" ، ص ٢٢٣ . الناشر American Book Co. ، نيويورك ١٩٤٦.

[2] كورت زاكس : عالم الفن The Commonwealth of Art" ص ٢١٢ . الناشر W. W. Norton نيويورك ١٩٤٦.

أمر أعتقد أنه لا يلزم فى الموسيقى وإن تكن تسمى فناً حراً ... فالنحت والتصوير مرتبطان بالتاريخ والشعر ، أما الموسيقى فلا ترتبط فيما أعلم ، بأى شىء سوى رفاق السوء"[1].

ولقد كان "دنى ديدرو Denis Diderot" (١٧١٣ - ١٧٨٤) يرى فى الموسيقى محاكاة للانسجام الكونى . وكما أن الطبيعة ذاتها لا تخطىء فى تقديراتها أبداً ، فكذلك يتألف الجمال فى الموسيقى من نسب صحيحة . وقد امتدح فيثاغورس لأنه وضع أسس علم الموسيقى بأن استخلص النسب والعلاقات الرياضية الدقيقة من الطبيعة ، وبذلك أنشأ أول مذهب فى علم الأصوات ، ومع ذلك فقد اعترض على التفكير الجمالى الميتافيزيقى عند "رامو" ، الذى ذهب إلى أن "الهارمونيا" هى المبدأ البديهى ، الذى يستطيع الفيلسوف والموسيقى بواسطته أن يتوصلا إلى فهم للمبادئ الأساسية للطبيعة والموسيقى . وحاول ديدرو أن يقنع رامو بأن الموسيقى أكثر من مجرد علم للصوت مبنى على حسابات هندسية . فالجمال فى الموسيقى لا يتألف من علاقات أو نسب صحيحة فحسب ، وإنما يستحيل فى رأى ديدرو الفصل بين الموسيقى والشعر . ومن الواجب أن تراعى مقتضيات النص عند وضع اللحن والهارمونيا.

أما "جان فيليب رامو Jean Philippe Rameau" (١٦٨٣ - ١٦٧٤) مؤسس نظامنا الهارمونى الحديث ، فقد وضع مذهباً جمالياً فى الموسيقى مبنياً على فلسفة ديكارت . ولقد كانت المشكلة الأساسية فى نظر ديكارت هى تطبيق المنهج الهندسى على الميتافيزيقا من أجل جعلها علماً دقيقاً . وقد اتفق رامو مع ديكارت على أن الموسيقى مبنية أساساً على الرياضة . فقال فى كتابه : "دراسة فى الهارمونى Traite de l'harmonie":

---

[1] جاك برزان : برليوز والعصر الرومانسى . المجلد الأول . ص ١٠.

"إن الموسيقى علم ينبغي أن تكون له قواعد معينة . وهذه القواعد يجب أن تستمد من مبدأ واضح بذاته . ومن المحال أن نعرف نحن هذا المبدأ إلا بمساعدة الرياضيات."[1]

وكان راموبعتقد أن الفنون الجميلة تتميز بعلاقة يحكمها نفس المبدأ ، أعنى مبدأ الانسجام . ولكن الطبيعة فضلت الموسيقى على سائر الفنون لأن الانسجام يتمثل فى الموسيقى أوضح ما يكون . وهو يذكرنا من بعيد بأرسطو كسينوس فى الفقرة التى يقول فيها : "لا يجوز لنا أن نحكم على الموسيقى إلا من خلال حاسة السمع . وليس للعقل من سلطة فيها إلا بقدر ما يتفق مع حكم الأذن . وفى الوقت ذاته ، فلا يمكن أن يكون هناك ما هو أكثر إقناعاً لنا من اتفاق الأذن والعقل فى الأحكام التى نصدرها . ذلك لأن الأذن ترضى طبيعتنا ، والعقل يرضى روحنا ، فعلينا إذن ألا نحكم على شيء إلا بهما معا متضامنين"[2] كذلك احتفظ رامو "بمذهب المشاعر" ، فقال: "من المؤكد أن فى وسع الهارمونيا أن تثير فينا انفعالات تختلف باختلاف التآلفات الهرمونية المستخدمة . فهناك تآلفات حزينة ، وأخرى ناعمة ورقيقة وسارة ، ومرحة ، ومؤثرة ، كما أن هناك تعاقبات معينة للتآلفات الهارمونية تعبر عن هذه الانفعالات "[3]وأضاف إلى ذلك "كارل فيليب إمانويل باخ" (١٧١٤ –١٧٨٨) ابن يوهان سباستيان باخ قوله ".. لما كان من المستحيل على الموسيقى أن يحرك مشاعر الناس إلا إذ تحركت مشاعره هو ذاته ، فمن الضرورى أن يكون فى استطاعته أن يبعث فى نفسه كل الانفعالات التى يود أن يثيرها فى نفوس سامعيه . فهو ينقل مشاعره ، وبذلك يكون من أيسر الأمور أن يثير فيهم مشاعر متعاطفة."[4]

---

[1] أولفير سترنك : "قراءات فى المراجع الأساسية للتاريخ الموسيقى" ، ص ٥٩٩.

[2] المرجع نفسه ، ص ٥٦٧

[3] المرجع نفسه ، ص ٥٧٢ – ٥٧٣.

[4] سوزان لانجر : "أفق جديدة للفلسفة" Philosophy in a New Key ص ١٧٤ ، الناشر Mentor Books نيويورك ١٩٤٩

ولقد اكتسبت نظرية المحاكاة mimesis ، القائلة إن الفن تقليد للطبيعة ، أهمية كبيرة في الأبحاث الفلسفية في القرن الثامن عشر . فقد كان ذلك عصراً انتشرت فيه دعوة العودة إلى الطبيعة والانصراف عن حياة المدينة . وبالطبع لم يكن الموسيقى الخلاق يعبر عن هذه الحركة في مؤلفاته تعبيراً كاملا ، إذ أن الموسيقى ليست دائماً انعكاساً مباشراً لروح العصر . ومع ذلك ظل الفلاسفة يرددون الفكرة اليونانية القائلة إنه لما كان الفن محاكاة للطبيعة ، فيترتب على ذلك منطقياً أن تكون الموسيقى انعكاساً للإيقاع الذى يسود الكون . وعلى ذلك فإذا أمكن أن يستمع الإنسان إلى الإيقاعات الموسيقية الصحيحة دون سواها ، فعندئذ يستطيع أن يتعلم كيف يعيش وفقاً للقانون الطبيعى ويتحد مع الطبيعة.

وقد اتفق جان جاك روسو (١٧١٢ - ١٧٧٨) مع ديدرو فى رأيه القائل إن الموسيقى محاكاة للطبيعة ، ودفعته روحه النازعة إلى الإصلاح إلى أن يحمل على استخدام اللغة الفرنسية في الموسيقى الغنائية ، وذلك بناء على نظريته غير المؤكدة القائلة إن اللغة الفرنسية لا تصلح للنطق الغنائى كما تصلح اللغة الإيطالية ، فكتب يقول : "إن لهجة اللغات هي التى تحدد الألحان فى كل أمة، واللهجة هى التى تجعل الناس يتكلمون وهم يغنون ... [1]" وكان روسو يعتقد ، على عكس أديسون وفولتير ، أن الموسيقى الإيطالية تعبر عن انفعالات الشعب الإيطالى ومشاعره . أما اللغة الفرنسية فهى لغة فكرية جافة ، مما يجعل الموسيقى الفرنسية تعانى على الدوام صعوبات فنية ناتجة عن طبيعة الصعوبات اللغوية : "فليس فى الموسيقى الفرنسية وزن ولا لحن لأن اللغة تفتقر إليهما . وهناك حقائق لا سبيل إلى الشك فيها : هى أن الغناء الفرنسى صراخ مستمر ، لا تطيقه الأذن المنصفة ، وأن هارمونياتها خشنة خالية من التعبير ، ولا توحى إلا بموضوع إنشاء تافه لتلميذ صغير ، وإن "الآريات".الفرنسية ليست آريات والريسيتاتيف (التلاوة) الفرنسى ليس ريسيتاتيف . ومن هذه الحقائق

---

(١) ألفرد أينشتين : الموسيقى فى العصر الرومانسى Alfred Einstein : Music in the Romantic Era ص ٣٣٩ . الناشر W . W . Norton ، نيويورك ١٩٤٧.

أستنبج أنه ليس للفرنسيين ولا يمكن ان تكون لهم موسيقى ، أو أنه إذا أصبح لهم موسيقى يوماً ما ، فستكون هذه أسوأ موسيقى يمكن تصورها."[1]

ولقد كان رسو بدوره ، شانه شان معظم فلاسفة العصور القديمه والعصور الوسطى وعهد الإصلاح الديني ، يزدرى الموسيقيين الذين يكتبون موسيقى بلا كلمات . فموسيقى الآلات تحتل في مذهبه الجمالى مكانه ثانوية ، ولذلك قال "إذا لم تكن الموسيقى قادرة على التصوير إلا باللحن ، ومنه تستمد كل قوتها ، فإنه يترتب على ذلك أن كل موسيقى غير غنائية مهما كان من توافقها - ليست إلا موسيقى من النوع المحاكى ، ولا تستطيع بهارمونياتها الجميلة أن تؤثر في النفس أو تصور شيئاً ، وسرعان ما تترك الأذن والقلب جامداً لا يتأثر."[2] ثم يضيف روسو ساخراً وفي ذهنه إشارة صريحة إلى رامو ، إن الصوت البشرى ، في موسيقى نصير الأوبرا الفرنسية الكبيرة (جراند أوبرا) ، لا يستخدم إلا بوصفه "مصاحبة للاصطحاب" كذلك حمل ، كالقدماء وكثير من المفكرين النظريين في العصور الوسطى ، على استخدام الكتابة الكنترابنطية . ولم ينكر روسو أن اللحنين اللذين يؤديان متفقين أحياناً ومتقابلين أحياناً أخرى يمكن أن يتصفا بالجمال ، غير أنه آثر البساطة على التعقيد ، إذ أن الطبيعة ذاتها من وجهة نظره الفلسفية ، بسيطة في أساسها.

ولقد قام روسو بدور مزدوج ، هو دور فيلسوف عصر التنوير الذى يدعو إلى العودة إلى الطبيعة بوصفها شفاء من كل الشرور الاجتماعية ، ودور الموسيقى الذى وضع مذهباً جمالياً عقلياً في الموسيقى ، مبنياً على مبادئ ميتافيزيقية . ولم يكن يجد غضاضة في إصدار أحكام قطعية . سواء بوصفه فيلسوفاً أم بوصفه موسيقياً . ولكنه كتب في بحث بعنوان : "رسالة في الموسيقى الفرنسية Lettre sur la musique francaise " (١٧٥٣) يقول : "... .. إننى أعترف بأنى لابد أن أزدرى شعباً يولى أهمية مفرطة لأغانيه ، ويضع موسيقييه في مرتبة أرفع من فلاسفته ، ويضطر المرء إذا عاش بين ظهرانيه أن يتحدث عن الموسيقى بدقة وحرص يفوق حديثه عن أخطر

---

(1) أوليفر سترنك ، المرجع المذكور من قبل ص ٦٥٤

(2) ألفرد أينشتين المرجع المذكور من قبل . ص ٣٢٩

المسائل الأخلاقية"[١]. وهو يقول أيضاً : "... إن مهمة الشاعر هي أن يكتب شعراً، ومهمة الموسيقى هي أن يؤلف موسيقى ، ولكن الفيلسوف وحده هو القادر على أن يبحث في هذا وذاك معاً."[٢]

ولقد أعجب روسو أيما إعجاب بفرقة إيطالية للأوبرا كانت تؤدى أوبرا برجوليزى البهيجة : "السيدة الخادم La Serva Padrona" في باريس عام ١٧٥٢ وقد قوبلت هذه الفرقة بحماسة تناظر تلك التى قوبلت بها " أوبرا الشحاذ" في إنجلترا . غير أن أنصار الأوبرا الجادة لم يروا في هذا العمل المرح إلا تجديفاً. وجرياً على عادة الفرنسيين في مثل هذه الأحوال ، فقد انقسم محبو الموسيقى في فرنسا إلى معسكرين حول هذه المسألة : فهناك المعجبون "بالسيدة الخادم " وهؤلاء أطلق عليهم "أنصار التهريج buffonistes" وأنصار الأوبرا الجادة ، وهؤلاء سموا بأعداء التهريجيين . وقد دافع روسو عن وجهة نظر "التهريجيين" في كتاباته وفي نشاطه الموسيقى الخاص. وعلى الرغم من أنه لم يتلق تعليما موسيقيا فنياً ، فإن هذا لم يحل دون تأليفه أوبرا هزلية على نص فرنسي ، هي "عراف القرية Le Devin du Village" (١٧٥٢)، وفيها حاول أن يطبق مبادئ الأوبرا الهزلية "البوفا" الإيطالية.

وكان روسو يرى أن اللحن هو أهم ما في الموسيقى . وعلى حين أن رامو كان يستمد ألحانه من التتابعات الهارمونية ، فإن روسو قد أكد أن الهارمونيا لا معنى له بدون اللحن . ولقد كان روسو فيلسوفاً أكثر منه موسيقياً في حملته على البوليفونية إذ يقول "إن أى هارمونيا يمكن أن تبعثها عدة سطور ، لكل منها لحنه الجميل ، اذا ما أديت سوياً ، تنتهي إلى إزالة أى تأثير لهذه الألحان الجميلة بمجرد أن نسمع معاً ولا يظل يسمع عندئذ سوى تعاقب التآلفات الهارمولية ، مما يوصف بأنه لا حياة فيه أبداً إذا لم يبعثه اللحن حياً . فكلما زاد المرء من تكديس الألحان غير المتلائمة بعضها فوق بعض ، قلت المتعة وتضاءل الجمال اللحنى للموسيقى. فمن المستحيل

---

(١) ألفير سترنك المرجع المذكور من قبل ، ص ٦٣٦- ٦٣٧.

(٢) المرجع نفسه ، ص ٦٣٧

أن تتابع الأذن عدة ألحان في آن واحد ، ولما كان أحدها يمحو تأثير الآخر ، فلن يكون المجموع إلا جلبة وضوضاء . ولكي تكون القطعة الموسيقية بديعة ، ولكي تنقل إلى الروح المشاعر التي يقصد منها أن تثيرها ، فإن جميع الأسطر اللحنية ينبغي أن تتضافر في تقوية تأثير الموضوع فلا يكون للهارمونيا من عمل سوى بعث النشاط في الموضوع الموسيقي ، ولا يكون للآلات المصاحبة من وظيفة سوى تجميله دون أن تطغى عليه أو تشوهه. وعلى سطر القرار "الباص" (bass) أن يرشد المغني والسامع ، في تتابع هارموني بسيط ، دون أن يدركه واحد منهما . وبالاختصار فمن الواجب أن تنقل المجموعة كلها ، في الوقت الواحد ، لحناً واحداً إلى الأذن ، وفكرة واحدة الذهن."[1] ويضيف روسو في رسالته هذه عن الموسيقى الفرنسية ، بعد قليل ، قوله : "إن جعل الفيولينات تعزف بذاتها من جانب ، والفلوتات (Flutes) من جانب آخر ، والباصونات (الفاجوتو) (bassoons...) من جانب ثالث ، كل بلحنه الخاص ودون أية علاقة متبادلة تذكر بينهم ، ثم إطلاق اسم الموسيقى على هذه الفوضى الصاخبة ، إنما هو إهانة للأذن ولذوق السامع."[2]

وبعد عشرين سنة من كتابة روسو "للرسالة في الموسيقى الفرنسية" تراجع عن هجومه على الموسيقى الفرنسية . ومع ذلك فإن الصراع الفلسفي والحملة الموسيقية التي شنها على موسيقى بلاده [*] قد مهدت الطريق ، رغم ذلك ، لظهور الفلسفة الهيجلية ودراما فاجنر في ألمانيا . ذلك لأن روسو قد وضع أسس النزعة القومية في نظريته الاجتماعية التي وجدت لها تبريراً فلسفياً في مثالية هيجل . وكان يرى أن الأوبرا القومية لا تنفصل عن لغة الأمة ، وهي نفس الفكرة التي طبقها فاجنر فيما بعد عندما مجد في أوبراته الأساطير الجرمانية من أجل إحياء حضارة الأمة الألمانية ، غير أن روسو قد اقتبس من الفلاسفة السابقين عليه مثلما أثر في اللاحقين

---

(1) المرجع نفسه ، ص ٦٤٢- ٦٤٣.

(2) المرجع نفسه ، ص ٦٤٥.

(*) ولد روسو في جنيف ، ولكن فرنسا هي التي أصبحت موطنه بعد إقامته الطويلة فيها.(المراجع).

له ، من أمثال هيردر اللاهوتى ، وهيجل الفيلسوف ، وفاجنر الموسيقى . ذلك لأنه سلم بالرأى الأفلاطونى القائل إن الكلمات والموسيقى ينبغى ألا ينفصلا . وقد وجد فى أسلوب الغناء الإيطالى الزخرفى "البل كانتو" Bel Canto مبرراً كافيا لتفضيل الصوت الغنائى الذى اعتقد أنه يؤثر فى السامعين أكثر مما تؤثر فيهم أجمل الآلات الموسيقية . وقد اختلف مع رامو لأن هذا الأخير كان يبالغ فى تأكيد أهمية موسيقى الآلات . ذلك لأن روسو كان يعتقد أن الآلات الخالصة لا تنتج عنها إلا مشاعر عامة غامضة ، وكان يرى – مع أفلاطون – أن وظيفة الآلات هى تعميق النص الكلامى وقد سخر من "الكنترابنط" كما فعل أفلاطون فى أحكامه التى أصدرها على الموسيقى اليونانية الموزعة على صوتين متقابلين.

وقد وضع كريستوف فيليبالد فون جلوك Christoff Willibald von Gluck (١٧١٤ – ١٧٨٧) نظرية جمالية فى الموسيقى كانت أقرب الى اذهان فلاسفة عصر التنوير من نظرية رامو . فقد كتب جلوك فى تصديره لأوبرا "ألست Alceste" يقول : "عندما عزمت على كتابة موسيقى "ألست". قررت أن أخلصها تماماً من تلك المساوىء ، التى جلبها على الأوبرا غرور المغنيين الكاذب . أو تهاون المؤلفين الموسيقيين المفرط ، وهى المساوىء التى شوهت الأوبرا الإيطالية مند عهد بعيد ، وأحالت أروع المناظر وأبدعها إلى مناظر مضحكة مملة . لذلك احتهدت فى أن أقصر الموسيقى على أداء مهمتها الدقيقة ، وهى أن تخدم الشعر عن طريق التعبير ومسايرة مواقف القصة ، دون أن تقاطع الحوادث أو تشوهها عن طريق زخارف عميقة جوفاء ... ولقد رأيت أن جهدى الأعظم ينبغى أن ينصرف إلى التماس البساطة الجميلة ، وتجنبت التظاهر بالتعقيد على حساب الوضوح [1] " وأضاف جلوك فى رسالة له يقول : "مهما كانت مواهب الموسيقى ، فلن يستطيع أن يضع إلا موسيقى هزيلة إن لم يثر الشاعر فيه الحماسة التى بدونها تكون نواتج الفنون كلها ضعيفة تافهة . فالجميع متفقون على أن الهدف المشترك لكافة الفنون هو

(١) المرجع نفسه ، ص ٦٧٣-٦٧٤

محاكاة الطبيعة ، وهذا الهدف هو ما أسعى إلى بلوغه . لذلك فإن موسيقاى ، التى سعيت بقدر طاقتى إلى جعلها طبيعة بسيطة ، لا تتجه إلا إلى التعبير عن معنى الشعر ودعمه إلى أقصى حد ممكن."[1] وهكذا عرض جلوك أساس نظريته الجمالية ، التى أرجع الفضل فيها إلى مؤلف أشعار أوبراته ، "رانييرى دى كالزابيجى Ranieri de Calzabigi " (١٧١٤ – ١٧٩٥)، بقوله إن الشعر له الأولوية ، وأن وظيفة الموسيقى هى تصوير البيت الشعرى وتأكيده . وقد تحدى جلوك تقاليد "الأوبرا الجادة" الإيطالية ، وخلق أسلوباً جديداً للأوبرا مبنياً على المزيد من الواقعية الدرامية.

ولقد كان جلوك متشبعاً بالروح الفلسفية لعصره . وأدت رغبته فى العودة إلى حالة الطبيعة إلى مسارعة روسو بتأييده والترحيب به بوصفه واحداً من دعاة حركة "العود إلى الطبيعة". وكان جلوك حريصاً على إصلاح الأوبرا الفرنسية بتطهيرها من تفاهات الأوبرا الإيطالية ونقائصها الفنية . غير أن أنصار الأوبرا الإيطالية قاوموا محاولته هذه التى تهدف إلى القضاء على قوالبهم التقليدية فى الأوبرا ، مثلما فعلوا عندما أعلنوا سخطهم على أوبرا "السيدة الخادم" وأقام أعداء الإصلاح هؤلاء "نيكولا بيتشينى Niccola Piccinni" ووضعوه فى مقابل جلوك وروسو : أى بيتشينى كان يمثل الأوبرا الإيطالية التقليدية ، وجلوك كان يمثل روح الإصلاح التى بدأت فى باريس بأوبرا برجوليزى وأوبرا "عراف القرية" لروسو.

ولقد كان مفهوم المحاكاة اليونانى واضحاً كل الوضوح فى التفكير الجمالى عند جلوك ، الذى كان يعتقد أن الفن ينبغى أن يصور الطبيعة والظواهر الطبيعة تصويراً واقعياً ، وأن فى وسع الموسيقى ، كأى فن آخر غيرها ، أن تقوم بهذه المهمة . وفى هذا الصدد كان جلوك متفقاً مع الآراء الجمالية السائدة فى عصره ، والقائلة إن الفنون يمكن أن يحل كل منها محل الآخر ، وأن ما يمكن أن يعبر عنه أحد الفنون يمكن أن يعبر عنه الآخر . وقد انتهى جلوك ، على أساس هذا المنطق ، إلى أن فى استطاعة الموسيقى أن تصور الواقع تصويراً دقيقاً عن طريق تجميل

---

[1] رسالة إلى رئيس تحرير مجلة "مركور فرانس Mercure de France المرجع السابق ، ص ٦٨١-٦٨٢.

الكلمة المنطوقة حتى تعبر عن معناها بدقة . وإذا كان روسو ، في اهتمامه بالجانب النظرى أكثر من الجانب العملى في الموسيقى ، قد أوضح الصعوبات الجمالية التي يتضمنها تحويل اللغة إلى أغنية والموسيقى إلى كلام ، فإن جلوك ، الذى كان موسيقياً أكثر منه باحثاً نظرياً ، قد بنى حركته الإصلاحية على إخضاع الموسيقى للنص . وكانت تلك طريقته الخاصة في تقويم عيوب الأوبرا الإيطالية التى تركت للمغنين الخصيان حرية استخدام الكلمات على هواهم أو تغيير المقاطع من أجل زيادة التأثير النغمى وكان جلوك يعتقد أن الأداء الأمين للنص هو الذى يضمن للموسيقى أن تكون طبيعية . على أنه عدل فى عام ١٧٧٧ موقفه الجمالى القائل إن الشعر له الأولوية وأن وظيفة الموسيقى هى تصوير البت الشعرى وتأكيد معناه ، فذهب إلى أن الموسيقى والشعر ينبغى أن يكونا فى مركز متساو ، بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر.

وفى الوقت الذى أتم فيه إمانويل كانت Immanuel Kant (١٧٢٤ - ١٨٠٤) تأليف كتابه "نقد ملكة الحكم Critique of Judgement" (١٧٩٠) كان باخ وهيندل وجلوك قد توفوا ، وكان هايدن وموتسارت فى قمة نضجهم الموسيقى . وعلى الرغم من أن عالماً موسيقياً جديداً كان قد ظهر ، فإن "إمانويل كانت" ظل يكتب بطريقة تليق بالأقدمين . فقال إنه على الرغم من أن الموسيقى "تتحدث بواسطة الاحساسات وحدها دون تصورات ، وبذلك لا تترك أى مجال للتفكير ، كما يفعل الشعر ، فإنها مع ذلك تحرك الذهن على أنحاء أكثر اختلافاً ، وبطريقة أقوى تأثيراً ، وإن يكن ذلك على نحو عارض فحسب."[1] ففى نظرية "كانت" الجمالية ، يعد الشعر أقدر الفنون على اجتذاب العقل ، إذ الكلمات هى الوسيلة الطبيعية للتعبير عن التصورات والأفكار . فالشعر فى رأى "كانت" هو الذى يجمع على أفضل نحو ممكن بين العقل والتعبير . ويلى الشعر فى المرتبة ، النحت والتصوير ، أما الموسيقى فهى فى أدنى مراتب مذهبه الجمالى . ومرد ذلك إلى أن الموسيقى فى رأيه، متعة

---

[1] "نقد ملكة الحكم" ، ص ٢١٧ (ترجمة برناد J. H. Bernard) الناشر Macmillan، لندن ١٩١٤.

أكثر منها ثقافة ... ولها في حكم العقل قيمة أقل من أي فن آخر من الفنون الجميلة. ومن هنا فإنها ، ككل متعة أخرى ، تريد التغير المستمر ولا تحتمل التكرار الكثير ، وإلا جلبت السأم والملل."

وللموسيقى تأثير عضوي في السامع ، إذ أنها - كالضحك واللهو - ترضينا لأنها تبعث فينا شعوراً بالصحة . ولا تقتصر قدرة الموسيقى على بعث الشعور بالحيوية والصحة في النفوس ، ولما كانت تؤثر في سامعها أقوى تأثير ، فقد اتفق "كانت" مع أفلاطون على أن الموسيقى تستطيع التغلغل في الأعماق الباطنة للنفس ، بحيث يمكننا عن طريق الموسيقى "أن نصل إلى الجسم من خلال النفس ، ونستخدم النفس طبيباً يشفي علل الجسم."

ولقد سبق أن بحث أفلاطون و أرسطو في التأثيرات العضوية التي يمكن أن تتحكم بها الموسيقى في السلوك وتكوين الشخصية . فكتب أرسطو في "السياسة" يقول : "إن الإيقاع واللحن يحاكيان الثورة والرقة ، وكذلك الشجاعة والاعتدال وكل الصفات المضادة لهذه ، وغيرها من صفات الشخصية . وهذه المحاكاة لا تكاد تختلف عن المشاعر الفعلية كما نعرفها في تجاربنا ، إذ أن نفوسنا تتغير بسماعها لهذه الألحان."[1] وقد ظلت "نظرية المشاعر" اليونانية هذه باقية ، مع بعض التعديلات ، في الفلسفات الموسيقية للرومان . ورددها الفلاسفة المسيحيون في القرون التالية ، كما طبق الموسيقيون الخلاقون في العصر القوطي وعصر النهضة "مذهب المشاعر" بوصفه مجموعة من الصور الموسيقية الموحدة التي توحي بانفعالات محددة في نفس السامع . وكرر ديكارت هذه النغمة في القرن السابع عشر ، وكذلك فعل ليبنتس وديدرو وروسو في القرن الثامن عشر ، ومن هنا فليس من المستغرب أن نجد كانت يشير إلى "نظرية المشاعر" هذه في أحكامه الخاصة على الموسيقى . فلما كان تغير اتجاه الأنغام أشبه ما يكون بلغة عالمية للأحاسيس ، يفهمها كل إنسان ، فإن فن الصوت يستخدم بكل ما فيه من قدرة ، أي بوصفه لغة للمشاعر ، وبذلك ينقل للجميع

[1] "المؤلفات الرئيسية لأرسطو" الكتاب الثامن ، الفصل الخامس . (ترجمة جويت B. Jowett) الناشر Random House ، نيويورك ١٩٤١.

بلا استثناء ، عن طريق قوانين التداعى . تلك الأفكار الجمالية التى ترتبط به بطبيعتها"[1]

وتتضمن آراء "كانت" الجمالية فى الموسيقى عنصراً آخر دأبت الفلسفات السابقة على تأكيده ، هو الإقلال من شأن الموسيقى الخالية من الكلمات . فقد رأينا أفلاطون و أرسطو يعربان عن سخطهما على أى تجديد يفصل الكلام عن الأنغام ، كما رأينا القديس أوغسطين ولوثر وكالفان يؤكدون أهمية الدور الذى يمكن أن تقوم به الألحان السليمة فى تعريف المتدين العادى بالكتاب المقدس . وبالمثل نظر "كانت" إلى الموسيقى على أنها "فن جميل (لا محرد فن ممتع) ، والسبب الوحيد فى ذلك هو أنها تستخدم أداة للشعر ".[2] وكان يرى أن الموسيقى التى لا يوجد لها موضوع محدد ، "بل كل موسيقى بغير كلمات فى الواقع" هى محض خيالات.[3] فليس لموسيقى الآلات الخالصة من قيمة تذكر فى نظر "كانت" ، لأنها متحررة خيالية ، ولا تعبر عن تصور محدد.

ولقد دعا معاصر "كانت" ، يوهان جوتفريد فون هيردر Johann Gottfried von Herder (١٧٤٤-١٨٠٣) إلى فلسفة إنسانية فى الموسيقى ، مضادة للآراء الموسيقية المتزمتة التى دعا إليها خكيم كونجزبرج (كانت) . وتقول نظرية هيردر إن الموسيقى والفنون الأخرى تتطور من صورة أدنى إلى صورة أعلى . ولقد كان هذا الرأى معروفاً من قبله عند ليبنتس ، كما توسع فيه هيجل من بعده . على أن هيردر قد بدأ نظريته الجمالية فى الموسيقى بفكرة قريبة من فكرة روسو القائلة إن الأغنيات الشعبية لدى الأمم ذات اللغات المختلفة فى العالم هى التى تكشف عن "الأصوات الحقيقة لهذه الأمم" وعلى ذلك أخذ هيردر وأنصاره على عاتقهم مهمة جمع الموسيقى الشعبية "للأمم المختلفة" البدائية منها والمتحضرة . وانتهى بهم افتتانهم بالغناء الشعبى والشعر والموسيقى إلى موقف رومانسى ينادى بوحدة الفنون

---

(١) إمانويل كانت : المرجع المذكور من قبل ، ص ٢١٨.

(٢) ألفرد أينشتين : المرجع المذكور من قبل ، ص ٣٣٨.

(٣) امانويل كانت : المرجع المذكور من قبل ، ص ٨١.

وهو موقف جمالي مضاد لما دعا إليه "جوتهولد إفرايم لسنج Gotthold Ephraim Lessing " (١٧٢٩-١٧٨١) حين ميز بين الفنون تمييزاً قاطعاً في كتابه "اللاوكون Laocoon"[1] وإن يكن قد أصبح رغم ذلك حقيقة واقعة في عالم الفن قرب نهاية القرن التاسع عشر ، في أوبرات فاجنر . وقد اتفق هيردر مع روسو على ضرورة إصلاح الأوبرا . ولكن على حين أن روسو كان يعتقد أنه وجد في الموسيقى البوليفونية تحدياً للنظام الطبيعي ، فإن هيردر لم يجد مثل هذا التعارض أو مثل هذا التوازي بين أغنيات الإنسان والنظام الأزلي . وعلى الأرجح أنه اعتقد أن البوليفونية البدائية قديمة قدم الأغنية ذاتها ، وأن البوليفونية قد نمت . في تاريخ الموسيقى ، من صورة بدائية إلى صورة متطورة رفيعة في القرن الثامن عشر.

القسم الثاني - هايدن وموتسارت وبيتهوفن :

وقعت ألمانيا في القرن السابع عشر ، فريسة صراع ديني وحرب مدمرة . وكان من الطبيعي أن تنعكس على الموسيقى صورة الظروف التي نشأت في ظلها ، ألا وهي جو الصراع والموت هذا . فأهم ما أنتجته ألمانيا من الموسيقى في تلك الفترة كان ذا طابع ديني قبل كل شيء وكان مكتوباً عادة للآلة الموسيقية الخاصة بالكنيسة ، وهي الأرغن وعلى حين أن الجزء الشمالي من ألمانيا قد اتخذ من لوثر مرشداً له في الأمور الروحية والموسيقية ، فإن الجزء الجنوبي منها ، الذي ظل كاثوليكيا كان يستورد الموسيقى والموسيقيين الإيطاليين ليستمتع بفنهم . وكان الموسيقيان البروتستانتيان ، شوتس وباخ ، يحسدان جيرانهم الجنوبيين في مجال

---

[1] كان لسنج يعتقد أن الأساليب الخاصة بفن لا تصلح لفن آخر . " أما هيردر ، الذي كان له إلمام واسع بالموسيقى ، فقد تطلع إلى وحدة للفنون يتحقق فيها أعلى قدر من القوة التعبيرية بأقل قدر من الخلافات بين الخصائص الفردية لكل منها . مثل هذه الوحدة ستكون وحدة مثالية بين شعر "جديد" وبين موسيقى "جديدة" أي أنه أدرك خطأ جلوك حين تصور أن الموسيقى يمكن أن تتحدد فينا بكل أنواع الكلمات . ففي الوحدة المثلى التي دعا إليها هيردر ، يتعين على كل فن أن يتكيف مع الآخر ، بل أن الشعر يحتل فيها مركزاً وسطا بالضبط ، بين التصوير والموسيقى"

من كتاب : أرنست نيومان : جلوك والأوبرا Ernest Newman : Gluck and the Opera ص ٢٨٥-٢٨٦ . الناشر Bertram Dobell لندن ١٨٩٥.

الموسيقى ، بل لقد حاولا إدخال الأفكار الجمالية للإيطاليين الكاثوليك في مؤلفاتهم البروتستانتية.

ولقد أصبحت إيطاليا المركز الموسيقى لأوروبا باكتشاف المونودية monody[*]، وهي لحن فردى بمصاحبة آلات موسيقية استخدمته جماعة الكاميراتا كرد فعل على الغناء البوليفونى المعقد فى القرن السادس عشر . وقد أدى هذا الأسلوب المونودى فى الغناء إلى جعل الأوبرا فناً محبباً إلى نفوس الإيطاليين ، وأذاع هذا القالب الموسيقى والأسلوب الغنائى الجديد فى جميع أرجاء أوروبا ويروى لنا فولتير أن الكاردينال مازاران قد أمر فى عامى ١٦٤٦ و ١٦٥٤ بأداء أوبرات إيطالية بواسطة مغنين استقدموا من إيطاليا خصيصاً لهذا الغرض . غير أن الفرنسيين لم يميلوا على الفور للأوبرا الإيطالية ، التى اخترعت فى فلورنسا ، لسبب بسيط – فى رأى فولتير – هو أنه "ما زالت فى فرنسا بقية من البربرية القديمة التى تعارض إدخال هذه الفنون " [1]. ولكن إذا لم يكن الفرنسيون قد مالوا إلى الأوبرا الإيطالية ، فإنهم لم يتعرضوا على الموسيقى التى يؤلفها موسيقى إيطالى ، إذا كانت تتمشى مع الذوق الفرنسى . وهذا بعينه ما فعله موسيقى إيطالى ، هو "لوللى"

---

[*] "المونودية" هى فن اللحن الواضح تصاحبه تآلفات هارمونية ، لا سطور لحنية كونترابنطية ، فيما يسمى "البوليفونية " (المراجع).

[1] يقول فولتير فى كتابه "عصر لويس الرابع عشر" ص ٢٥٨ (ترجمة مارتين بولاك Martyn P. Pollacl الناشر : Everymans Library

إن الفنون التى تعتمد على العقل وحده لم تحرز إلا تقدما ضئيلا فى فرنسا قبل الفترة المعروفة بعصر لويس الرابع عشر . فالموسيقى كانت لا تزال فى مهدها ، وكل ما كان لدينا منها بعض الأغنيات العاطفية ومقطوعات للفيولينه والجيتار والعود .. ولكن أسلوب لوللى وفنه كان يدعو إلى الدهشة . فقد كان أول من كتب الكنترابنط الجهير ، والأصوات الوسطى والألحان الهامة فى السطر الأعلى ، فى فرنسا . ولقد كان عزف مؤلفاته ، التى تبدو اليوم سهلة وبسيطة ، يواجه فى البداية بعض الصعوبات . أما اليوم فهناك ألف شخص يعزفون الموسيقى ، مقابل كل شخص واحد كان يعزفها أيام لويس الثالث عشر . وأدى انتشار معرفة هذا الفن إلى ازدياد كماله . ولا توجد اليوم مدينة كبرى لا تقام فيها حفلات موسيقية عامة ، على حين أن باريس ذاتها لم تكن تعرف تلك الحفلات فى ذلك الوقت ، وإنما كانت الفيولينات الأربع والعشرون فى الفرقة الملكية تؤلف مجموع الموسيقى الفرنسية" (ص ٣٧٢).

الفلورنسي ، الذى خلق للأوبرا الفرنسية قالبا مضاداً للقالب الإيطالى ، وظل القالب يتخذ أنموذجاً يحتذيه الموسيقيون الفرنسيون طوال المائة عام التالية.

وفى القرن الثامن عشر ربط رسو بين الفن الموسيقى وبين مذهبه الفلسفى فذهب إلى أن فكرة العود إلى الطبيعة ، تحتم الأخذ بفكرة الطبيعة فى الموسيقى ، وقال : "إذا كانت الأوبرا تستهدف جلب لغة الحياة اليومية إلى المسرح ، فمن الواضح أن هذه اللغة لا تتمثل فى ذلك الحديث الفصيح المتكلف المتصنع الذى كان يقدمه إلينا ممثلو القرنين السابع عشر والثامن عشر " . وقد عبر روسو عن فلسفته فى الموسيقى ، وعن روح الحماسة الفرنسية ، فى أوبرا "عراف القرية" وكانت فلسفته فى الموسيقى مرشداً للموسيقى الكبير جلوك ، كما كان لها تأثيرها فى عبقرية موتسارت المبكرة.

ولقد ظلت إيطاليا وفرنسا ، حتى أوائل القرن الثامن عشر ، متفوقين على سائر البلدان الأوروبية فى مجال الموسيقى ، ولكن بحلول منتصف ذلك القرن ، أصبحت ألمانيا أكثر بلدان العالم الغربى إبداعاً . فقرب منتصف القرن الثامن عشر ، فترت القدرات الخلاقة للموسيقيين الإيطاليين فتوراً واضحاً ، وظلت الموسيقى المألوفة تتكرر دون تغير ، ولم يظهر إنتاج موسيقى جديد يعادل فى مكانته أو مزاياه الفنية موسيقى فترة الباروك الأولى . فقبل أواسط القرن الثامن عشر كانت أوروبا كلها تغترف من مناهل الموسيقى الإيطالية ، أما بعد ذلك التاريخ فقد بدا أن إيطاليا ، وكذلك معظم بلدان أوروبا ، قد أخذت تمر بفترة عقم فنى . ولم تعد مظاهر النشاط الفنى تتمثل إلا فى بلد واحد هو ألمانيا . ففى الوقت الذى تراخت فيه إيطاليا لتجتر ماضيها الموسيقى ، بدأ عهد موسيقى جديد فى ألمانيا على أيدى هايدن وموتسارت وبيتهوفن ، الذين تأثروا جميعاً ، إلى حد ما ، بالآراء الحمالية الموسيقية لدى ابنى يوهان ساستيان باخ ، وهما كارل فيليب أمونويل ويوهان كريستيان (١٧٣٥ – ١٧٨٢).

وفى عام ١٧٤٥ عين أمير مانهايم عازفاً بارعاً على الفيولينه اسمه يوهان أنطون شتامتس Johann Anton Stamıtz (١٧١٧ ١٧٥٧)، الذى أصح بعد تعيينه

بفترة وجيزة قائداً لأوركسترا البلاط . وبفضل توجيه هذا العازف العبقرى ، أصبح أوركسترا مانهايم أعظم مجموعة من العازفين فى أوروبا ، وعرض هؤلاء الموسيقيون تحت قيادته ، ألواناً وأساليب جديدة للعزف ، واستحدثوا تأثيرات إيقاعية وديناميـة لم تعرفها الأذن الأوروبية من قبل : فاستخدموا طريقة التصاعد (أى تقوية عنفوان الصوت رويداً رويداً) crescendo والخفوت (أى الهبوط بعنفوان الصوت شيئاً فشيئاً) decrescendo بنجاح ساحق ، على حين أن موسيقى الباروك كان فى البداية يضيف آلات أو أصوات بشرية جديدة إذا أراد رفع الأصوات إلى إحدى القمم ، ويسكت بعض هذه الآلات أو الأصوات إذا أراد صوتاً خافتاً . وهكذا استخدمت مدرسة مانهايم الموسيقية مؤثرات لم يكن عازفو عصر الباروك عاجزين عنها فحسب ، بل لم يكونوا شاعرين بها أصلا.

ولم يقتصر تأثير مدرسة مانهايم على هذه النواحى الفنية فحسب ، بل إن الأفراد المحيطين "بشتامتس" أصبحوا طلائع عصر "العاصفة والاندفاع" فى الآداب والفنون الألمانية . فقد عارض أفراد مدرسة مانهايم الأساليب الفنية التقليدية ، ولم يقبلوا أن يظل الفنان فى ذلك المركز الاجتماعى الذى كان يحتله فى أيامهم ، والذى كانت القرون الماضية تقبله على أنه أمر مسلم به . وقد تجلت روح التمرد هذه فى الطابع المجدد لموسيقاهم وأساليبهم الفنية ، كما أنهم طالبوا علناً بمزيد من الاحترام لمركزهم الاجتماعى بوصفهم موسيقيين . وبفضل موسيقاهم وآرائهم الاجتماعية مهدوا الطريق للفترة المقبلة فى الحضارة الغربية ، وهى الفترة التى كانت تتميز بعلاقة جديدة أكثر إنسانية بين الموسيقى الذى ينتمى إلى الطبقة الوسطى وبين أفراد الطبقة العليا فى المجتمع.

ولقد كان للآراء الاجتماعية والفنية التى نادت بها مدرسة مانهايم تأثيرها فى فرانز يوزف هايدن Franz Joseph Hayden (١٧٣٢– ١٨٠٩) . فقد كان هايدن يعزف موسيقاهم فى بلاط الأمير الذى يعمل عنده ، كما انضم إلى تمردهم بأن شكا على استحياء من أن هذا الأمير كان مخطئاً فى معاملته على أنه مجرد خادم أجير فى البلاط ، عليه أن يظل دائماً تحت رحمة سيده وطوع بنانه . فلم

يكن هايدن يعتقد أن من اللائق أن يظل في عزلة في البلاط لا لشيء إلا لكي يجلب المتعة للأقلية الأرستقراطية ، وإنما أراد أن تنشر موسيقاه بحيث تتجاوز نطاق حياة البلاط ، حتى "يستمتع المنهكون والمكدودون ، أو أولئك الذين يرزحون تحت وطأة عملهم ، بلحظات قليلة من السعادة والرضا" وهم يستمعون إلى موسيقاه.

ولقد امتدت حياة هايدن طوال الفترة الكلاسيكية للموسيقى بأكملها واستهل هو ذاته عهد الأسلوب الكلاسيكي في الموسيقى عن طريق الرباعية الوترية والسيمفونية . ففي الرباعية جعل لكل حركة استقلالا خاصاً بها ، من حيث القالب ومن حيث التباين بينها وبين الأخريات . كما طور طريقة التفكير من خلال ألحان موسيقية رئيسية ، ووضع أسس التركيب المنطقي للتفكير الموسيقي المبني على تطوير اللحن . وقد عبر عن هذه الأفكار الموسيقية في ألحان مميزة ، وزاد على موسيقى عصر الباروك في أنه وزع اللحن على أكثر من خط صوتي واحد وحسب أهميته . وكان هايدن ينظر إلى اللحن على أنه تفكير موسيقي . وقد ظل متمسكاً بهذه النظرة في كل رباعياته ، وبذلك أضفى عليها استمراراً واتصالا ، على عكس النوع الأقل انسياباً الذي كان يتميز به عصر الباروك . وكان كل صوت يغني اللحن في دوره ، وعن طريق الكنترابنط وصل هايدن إلى توازن سليم في مؤلفاته بين الآلات الأربع.

وقد أتاحت السيمفونية لهايدن أن يزيد نظريته الجمالية توسعاً . ومع ذلك فإنه قد حرص ، طوال سنوات تطوره الموسيقي ، على ألا يتعمد فرض أسلوب يعتقد بصلاحيته لقالب موسيقي معين ، على قالب آخر ، وإنما كان يعتقد أن لكل قالب موسيقي حياة خاصة به ، وأن كل قطعة ينبغي أن تعامل على أنها كيان قائم بذاته وأن تكتب على هذا الأساس.

ولقد ألف هايدن أيضاً أوبرا للأمير الذي كان يعمل عنده ، وظل يكد سنوات عديدة لكي يكتب أوبرات تضارع رباعياته وسيمفونياته ، بل كان يعتقد بالفعل أنها أفضل من مؤلفاته الموسيقية الصرف . ولكن أوبراته لم تصل أبداً إلى مستوى الأوبرات السابقة في عصر الباروك ، ولم تقترب فنياً من مستوى أعماله

الموسيقية الخالصة . ولم يكن الفيلسوف شيلر Schiller يعتقد بأن أوراتوريو "الخلق Creation" لهايدن وهو عمل رفيع ، وإنما انتقده على أساس أنه خليط مضطرب لا لون له ، وصف هايدن بأنه فنان ماهر يفتقر إلى الإلهام.

أما فولفجانج أماديوس موتسارت Wolfgang Amadeus Mozart (١٧٥٦-١٧٩١) فكان أكثر توفيقاً مع الفلاسفة من معاصره الأكبر سناً ، هايدن . فقد أثنى عليه كيركجورد Kierkegaard، المفكر الذى يعشق الموسيقى ، ووصفه بأنه خالد ، كما امتدح أوبرا "دون جوفانى" ، فقال عنها إنها من خلق موسيقى ملهم . وإنا لنجد فى الكتابات الصوفية لهذا الفيلسوف الدنمركى تبجيلا دائماً لشخصية موتسارت التى أحبها إلى درجة العبادة . والواقع أن موتسارت استخدم ، فى التعبير عن مشاعره وأفكاره ، كل القوالب الإيقاعية والنغمية التقليدية ، ولكنه زادها كلها عمقاً . وقد ألف موتسارت وهو صبى فى الثانية عشرة من عمره مسرحية غنائية بعنوان "باستيان وباستيين Bastien and Bastienne" استخدم فيها حواراً كلامياً بين الأجزاء الغنائية ، على نمط مسرحية روسو الغنائية التى أحرزت نجاحاً كبيراً ، "عراف القرية" . وعندما أصبح موسيقياً ناضجاً ظهر فى مؤلفاته تأثير "الرباعيات الروسية" لهايدن ، الذى كان له بمثابة الأب . وقد أهدى موتسارت بعض رباعياته إلى هايدن لكى يعرف العالم مقدار ما يدين به لموسيقى فيينا الكبير . كذلك تأثر موتسارت بالإصلاحات التى أدخلها جلوك على الأوبرا الفرنسية . ولكنه يرى أن من الواجب أن يظل الشعر ابناً مطيعاً للموسيقى لا العكس كما أراد جلوك فى البداية . ولقد تعلم موتسارت من جلوك أن تصوير الأحداث الدرامية بطريقة واقعية هو من الضرورات الفنية ، ولكنه افتتن أيضاً بالألحان الإيطالية المنسابة.

وفى أوبرا "زواج فيجارو" استغل موتسارت الموضوع الذى ألفه "بومارشيه Beaumarchais" عن الانحلال الخلقى للطبقة الأرستقراطية ، وهو موضوع كان من العوامل التى مهدت للثورة الفرنسية . ولقد كان فى هذه الأوبرا الهزلية (أوبرا بوفا) نغمة جادة كامنة . لا سيما فى شخصية فيجارو ، الذى يرمز إلى كل الصراع الذى وجد موتسارت نفسه فيه ، والذى كان على الدوام ضحية له . وقد تبدوا أوبرا "زواج

فيجارو" ظاهرياً عملا عابثا ، ولكن من وراء السطح الظاهرى توجد نغمة سياسية جادة ، وسخرية حقيقة معبرة عن اعتقاد موتسارت بضرورة قيام نظام اجتماعى جديد.

ومن الملاحظ أن موتسارت ، رغم كونه كاثوليكياً مؤمناً ، قد انضم إلى الحركة الماسونية احتجاجاً على المظالم الاجتماعية التى كانت الدولة تسببها والكنيسة تسمح بقيامها . وعلى حين أنه قد سر عندما أعلن موت فولتير "الملحد" فإنه عندما مات هو ذاته ، لم يجد قسيساً يقبل الإشراف على دفنه لأنه كان ماسونياً.

ولقد كانت طريقة الموسيقى والنص فى الدراما الموسيقية التى وضعها موتسارت متوازنين بطريقة سليمة . وعمل موتسارت على زيادة عدد المجموعات الغنائية فى أوبراته بالنسبة إلى عددهم عند السابقين عليه ، على أساس أن المجموعة الغنائية تحدث على المسرح تأثيراً دراميا يفوق تأثير المغنى الواحد . كما أنه أظهر مقدرته المسرحية بإعطائه للشخصيات الرئيسية فى الأوبرا أسلوباً محدد المعالم طوال العرض . وقد عمق هذه الشخصيات بوسائل لم تعرفها التقاليد السائدة من قبل ، وذلك بإيجاد جو هزلى له أساس خلقى جاد غير أن هذا التجديد الأوبراتى لم ينجح ، للأسف ، فى إيطاليا ، إذ كان التراث الإيطالى قد تغلغل فى ذلك الوقت فى نفوس الإيطاليين إلى حد أنهم أصبحوا ينفرون من أى مزج بين الأوبرا الجادة (سيريا) والأوبرا الهازلة (بوفا) : فهم قد اعتادوا أوبرا ذات أسلوب واحد ، إما هازلة وإما جادة ، وهذا هو ما كانوا ينتظرونه من الأوبرا.

أما موسيقى لودفيج فان بيتهوفن Ludwig van Beethoven (١٧٧٠-١٨٢٧) فإنها ، كما قال فكتور هيجو ، تصغى إلى انسجام الأفلاك الذى أكده الفيلسوف أفلاطون . كما ردد برليوز هذا القول ، فامتدح معبوده بيتهوفن بقوله إن موسيقاه نسخة صادقة من الانسجام السماوى . وكتب فاجنر يقول إن موسيقى بيتهوفن تجسيد للإرادة الكلية ، وتعبير عن فلسفة شوبنهور فى الموسيقى . تلك بعض المقارنات التى أجريت بين موسيقى بيتهوفن وبين ميتافيزيقا بعض الفلاسفة الكبار.

ولقد أصبحت آراء بيتهوفن الجمالية في الموسيقى مقدسة في نظر الرومانتيكيين ، وكان نجاحه في إخضاع الأرستقراطية لإرادته تحقيقاً ظافراً للآراء الاجتماعية لمدرسة مانهايم . وقد أصبح بيتهوفن مثالا للموسيقى الذى لا يخضع للقيود ، والذى لا يكتب للكنيسة ولا لسيد يرعاه ، وإنما يكتب لنفسه . ولم يكن يؤلف موسيقاه انصياعاً لأوامر تملى عليه ، وإنما كان يؤلفها لأنه يريد ذلك ، ولأن روحه هى التى تدفعه إلى التأليف . وكان بيتهوفن يمثل كل ما تطلع إليه الموسيقى الكلاسيكى ، وما كان يعود إليه الموسيقى الرومانتيكى بأنظاره فى إعجاب وخشوع.

وتتصف موسيقى هايدن وموتسارت وبيتهوفن بأن للحن الأهمية الأولى فيها وقد ظلت موسيقى بيتهوفن خالصة بلا غناء ، فيما عدا استثناءات قليلة لا ترقى إلى مستوى موسيقاه الخالصة : ذلك لأن النطاق الصوتى الذى يفرضه على مغنيه كثيراً ما يكون مرهقاً وغير طبيعى . وهذه الظاهرة تصبح مفهومة إذا ما أخذنا بمأخذ الجد ملاحظته القائلة "إننى أسمع موسيقاى دائماً على آلات ، لا على أصوات بشرية" وحيثما يضيف بيتهوفن الصوت البشرى ، كما فى "السيمفونية التاسعة" فإن ذلك لا يؤدى إلى زيادة الموسيقى ثراء . ومع ذلك ففى أوبراه الوحيدة "فيدليو" تتسم الأجزاء الغنائية بميزات موسيقية فريدة تكذب النظرية القائلة إنه لم يكن يستطيع أن يكتب للصوت البشرى بنفس الإجادة التى يكتب بها للآلات الموسيقية.

الفصل السابع

الفلسفة التالية "لكانت" والرومانتيكية في الموسيقى

القسم الأول - الفلسفات الموسيقية عند هيجل وشوبنهور ونيتشه:

وصف جيورج فلهلم فريدريح هيجل G. W. F. Hegel (١٧٧٠- ١٨٣١) الموسيقى بأنها فن الشعور والحالة النفسية اللذين يؤديان إلى إثارة أنواع لا حصر لها من المشاعر والحالات النفسية . وكانت الموسيقى فى نظره "الفن الثانى الذى يحقق النمط الرومانتيكى ، مع التصوير وفى مقابله .. "[1] وهو ينبئنا ، مثل أرسطو بأن الأنغام أقدر من الألوان بكثير ، وأن السمع أكثر مثالية من الإبصار[2] ، إذ أنه "فى الأنغام الموسيقية يتردد ويتجاوب النطاق الكامل لمشاعرنا وانفعالاتنا التى لا يكون موضوعها قد تحدد بعد." [3] وإنا لنجد للفنون التشكيلية والتصويرية وجودا مستقلا فى المكان ، يتمثل فى النحت أكثر مما يتمثل فى التصوير ، إذ أننا نرى الأول على أنه شىء خارج عنا .أما الموسيقى فليست لها هذه الموضوعية فى المكان ، إذ أن ماهيتها الباطنة تتألف من الإيقاع ذاته. "... ولما كانت هذه الموضوعية الخارجية تختفى فى الموسيقى ، فإن انفصال العمل الفنى عن متذوقه يختفى بدوره . وعلى ذلك فإن العمل الموسيقى يتغلغل فى الأعماق الباطنة للنفس ويندمج فى ذاتيتها اندماجا لا ينفصم " [4]. ويضيف هيجل ، بطريقة أفلاطونية خالصة ، أن لهذه الصفة الإيقاعية فى الموسيقى تأثيرا فريداً فى النفس ، حتى أن لها فى الانفعالات البشرية تأثيرا مباشر يفوق تأثير أى فن من الفنون الأخرى . وبعد ذلك تكون مهمة الشعر هى وضع كلمات للأصوات ، وأفكار للمشاعر ، وتصورات للتأثرات النفسية ، بحيث أن ما

---

(1) أ . ف . كاريت . فلسفات الجمال E. F. Carritt : Philosophies of Beaty ص ١٧٣ . مطبعة جامعة أكسفورد . لندن ١٩٣١.

(2) هيجل : "فلسفة الجمال "Phil. Of Fine Arts المجلد الثالث ص ٣٤١ (الترجمة الإنجليزية لأوسماستون F. P. B. Osmaston) الناشر G. Bell and Sons لندن ١٩٢٠ . "المشكلات "Problems ١٩-٢٧ ، ٩١٩ بـ.

(3) كاريت ، المرجع المذكور ص ١٧٤.

(4) وولتر ستيس : فلسفة هيجل Walter T. Stace : The Phil. Of Hegel ص ٤٧٥ . الناشر Macmillan نيويورك ١٩٢٤

كان غامضاً غير محدد المعالم في الموسيقى يغدو أوضح وأعظم تحدداً عن طريق لغة الشاعر.

- ولقد كان الثالوث الرومانتيكي للفنون ، في مذهب هيجل ، يتألف من التصوير والموسيقى ، وذلك النوع الأكثر مثالية ، وهو الشعر . كذلك كان هيجل مسايراً للتقاليد في تفضيله الموسيقى الغنائية على موسيقى الآلات ، إذ أن الأخيرة في رأيه غامضة تكتفي بالإيحاء فحسب . صحيح أن اللحن الموسيقى بلا كلمات قد يثير فينا أفكاراً ، ولكن هذه لا يمكن إلا أن تكون أفكاراً قرأناها نحن أنفسنا فيها . وعلى ذلك فالموسيقى الغنائية . أي التي ترتبط بنص كلامي ، تعلو في نظر هيجل على موسيقى الآلات التي "لا تعدو أن تكون تعاملا ذاتياً مع صور مجردة" . وعن طريق إضافة اللغة بوصفها تعبيراً عن العقل إلى الحركة الشكلية أو الصورية التي يضفيها الإيقاع على اللحن ، تصبح الموسيقى حافلة بالمعنى بعد أن كانت خيالية وتغدو محددة المعالم بعد أن كانت غامضة ، وعقلية بعد أن كانت انفعالية خالصة.

وكان هيجل يعجب بالأوبرا الإيطالية ، ولا سيما عند روسيني ، إلى حد لا يفوقه سوى إعجاب شوبنهور ، "الذي أعلن أنه أصبح يفهم القدرات الأساسية الكامنة في الموسيقى" بعد سماعه لأعمال هذا الموسيقى الكبير . على أن هيجل عندما استمع إلى أداء المؤلف باخ "المسيح حسب إنجيل متى St. Matthews Passion " ، وأصبح من المتحمسين لحركة إحياء موسيقاه . وقد نوه هيجل ، في محاضراته في علم الجمال ، التي استمع إليها مندلسون ذاته ، بعبقرية باخ التي تجاهلها الناس ، "والتي لم نبدأ في تقدير قيمتها الحقيقية إلا في الآونة الأخيرة".[1]

وقد اختلف يوهان فريدريخ هربارت Johann Friedrich Herbart (١٧٧٦-١٨٤١) مع هيجل في مثاليته الفلسفية ورومانتيكيته الموسيقية . فلم يكن يعتقد أن مهمة الفيلسوف هي تشييد العالم بفكره ، وإنما هي قبوله كما هو ، وتفسيره تفسيراً واقعياً . كذلك رفض أن ينظر إلى الموسيقى على أنها مظهر من مظاهر مذهب

---

[1] "قراءات عن باخ The Bach Reader" نشره ديفيد ومندل David and Mendel ص ٢٧٠ . الناشر W. W. Norton ، نيويورك ١٩٤٥.

ميتافيزيقى عام ، فكتب يقول : "من المتوقع أن يكون للأعمال الفنية معنى والفنانون يسرهم أن يبدعوا أعمالا ذات معنى ... ولكن الموسيقى "موسيقى" وليس من الضرورى لكى تكون جميلة أن تعنى شيئا ... على أننا مازلنا نجد موسيقيين موهوبين يرددون الرأى القائل إن الموسيقى ينبغى أن تعبر عن المشاعر ، وكأن تلك المشاعر التى تثيرها الموسيقى ، والتى يجوز بالتالى استخدام الموسيقى فى التعبير عنها ، هى أساس قواعد الكونتربنط البسيط والمركب الذى تكمن فيه الماهية الحقيقية للموسيقى ، ولنتساءل : ما الذى كان الموسيقيون الأقدمون الكبار ينوون "التعبير عنه" عندما وضعوا القوالب الممكنة الفوجة ،،، Fugue ؟ لا شيء على الإطلاق ، فأفكارهم لم تكن تخرج عن نطاق فنونهم ، إنما كانت تتغلغل بعمق فى قلب هذه الفنون"[1].

وفى فلسفة أرتور شوبنهور Arthur Schopenhauer (١٧٨٨-١٨٦٠) كانت الموسيقى تعد "تعبيرا موضوعياً مباشراً ، وصورة للإرادة الكلية ، شأنها شأن العالم نفسه، بل كالمثل ذاتها ، التى تكون مظاهرها المتعددة عالم الأشياء الفردية" فالموسيقى فى رأى شوبنهور "ليست كالفنون الأخرى" فى كونها للمثل الأفلاطونية، "وإنما هى صورة لنفس الإرادة التى تعد المثل مظهراً موضوعياً لها . لهذا كان تأثير الموسيقى أقوى وأعمق بكثير من تأثير الفنون الأخرى ، إذ أن هذه الفنون الأخرى لا تتحدث إلا عن مظاهر ، على حين أن الموسيقى تتحدث عن الشيء فى ذاته"[2]. ذلك لأن العمارة والنحت والتصوير تعبر عن مراحل متدرجة تنكشف بها إرادة الإنسان وجهوده ، أما الموسيقى فهى العمل الذى يتوج هذه كلها ، لأنها هى المجموع الكامل لكل تعبير فنى ، وصوت الإرادة الكاملة للإنسان والطبيعة . فبالموسيقى تكشف الطبيعة لنا عن أسرارها الباطنة ودوافعها وأمانيها بطريقة تجل على العقل ولكن يدركها الشعور . ولقد وجه شوبنهور لومه إلى ليبنتس

---

(١) أ . ف . كاريت ، المرجع المذكور ، ص ١٥٦.

(٢) "العالم إرادة وتمثلا" ، المجلد الأول "العالم تمثلا" ، ص ٢٠١ ، طبعة The Modern Library، نيويورك ١٩٢٨.

لأنه رفض الموسيقى حين جعلها حساباً لا شعورياً لأعداد . وحور كلمة ليبتس بالطريقة الملائمة لمعتقداته الخاصة - كما فعل سقراط فى محاورة فيدون - فقال إن الموسيقى ليست حساباً لا شعورياً لأعداد ، وإنما هى ممارسة غير واعية للميتافيزيقا أى أنها تفلسف لا شعورى.[1]

وقد اتفق شوبنهور مع كانت وهيجل على أن الموسيقى فن يعبر بطريقة غير محددة المعالم . فهو يقول إن الموسيقى "لا تعبر عن هذا الفرح المعين أو ذاك أو هذا الحزن أو الألم أو الرعب أو السرور أو المرح أو الطمأنينة أو ذاك ، وإنما هى تعبر عن الفرح والحزن والألم والرعب والسرور والمرح والطمأنينة فى ذاتها ، أى بطريقة مجردة إلى حد ما . فهى تعبر عن الطبيعة الكامنة لهذه المشاعر ، دون إضافات من الخارج ، وبالتالى دون دوافعها الظاهرية . ومع ذلك فنحن نفهمها ، فى هذه الخلاصة المستمدة منها ، على أكمل نحو."[2]

والموسيقى فى رأى شوبنهور صورة للإرادة ، كما أن الأصوات الموسيقية تناظر مراحل معينة فى تطور الطبيعة . فأخفض الأصوات الهارمونية ، وهو "الباص" أشبه بالطبيعة الخام غير العضوية ، التى يرتكز عليها وينشأ ويتطور منها كل شىء آخر والأصوات الأربعة تناظر العالم المعدنى والنباتى والحيوانى ، بحيث يكون اللحن هو "أعلى مظهر موضوعى للإرادة ، يناظر الحياة العقلية وفاعلية الإنسان".[3] وكما أن اللحن ارتباطاً مقصوداً ذا دلالة من بدايته إلى نهايته ، فإن لنظيره فى الإنسان مثل هذا الارتباط ، إذ يعكس الماضى ويستبق المستقبل فى حنينه العقلى إلى الكلية والاستمرار.

وبينما كانت النظريات المالية فى القرن الثامن عشر تقلل من قيمة موسيقى الآلات ، فإن القرن التاسع عشر قد جعل قيمة موسيقى الآلات الخالصة تسمو على قيمة الكلمة المنطوقة . وقد كتب أ . ت . أ . هوفمان E. T. A. Hoffmann

---

(1) المرجع نفسه ، ص ١٩٩-٢١١ - فيدون ، ٦١.

(2) المرجع نفسه ، ص ٢٠٦.

(3) المرجع نفسه ، ص ٢٠٣ - "فى ميتافيزيقا الموسيقى" الفصل التاسع والثلاثون.

(١٧٧٦-١٨٢٢) شاعر الرومانتيكية ، يقول فى نقده لسيمفونية بيتهوفن الخامسة : "عندما يتحدث المرء عن الموسيقى بوصفها فنا مستقلا فعليه دائما أن يقتصر فى تفكيره على موسيقى الآلات ... "[١] وقد أعرب فيكس مندلسون Felix Mendelssohn (١٨٠٩-١٨٤٧) ، موسيقى الرومانتيكية ، على أن آرائه الجمالية فى رسالة قال فيها "إن الأفكار التى تعبر عنها المؤلفات الموسيقية الجيدة ليست أغمض وإنما هى أوضح ، من أن تعبر عنها الكلمات." وكان يعتقد أن الموسيقى الجيدة "لا تصبح أكثر دلالة أو معقولية عن طريق التفسيرات الشعرية ، وإنما تصبح أقل دلالة ووضوحاً".[٢]

والواقع أن فلسفة شوبنهور تحمل طابع العصر الرومانتيكى فى الموسيقى بوضوح . فهو ينبئنا بأن "الموسيقى لو اتحدت بالكلمات أكثر مما ينبغى ، وحاولت أن تتشكل وفقاً للحوادث ، لكانت بذلك تحاول أن تتكلم بلغة غير لغتها . والواقع أن أحداً لم يتحرر من الخطأ بقدر ما تحرر منه روسينى ، ومن هنا كانت موسيقاه تتكلم لغتها الخاصة بوضوح وصفاء إلى حد لا تحتاج معه إلى كلمات ، وهى تحدث تأثيرها الكامل عندما تؤديها الآلات وحدها". [٣]وإذن فليست للكلمات إلا قيمة ثانوية ، بل هى تكون أحياناً دخيلة على اللحن المتصل أو فقرة الغناء المتموج الصادح Coloratura ويضيف شوبنهور فى فصل له بعنوان "فى ميتافيزيقا الموسيقى" قوله : "بقدر ما يكون من المؤكد أن الموسيقى ، بدلا من أن تكون مجرد تابع للشعر ، هى فن مستقل ، بل هى أقوى الفنون جميعاً ، وبالتالى فهى تبلغ غاياتها بوسائل خاصة بها تماماً - بهذا القدر نفسه لا تكون الموسيقى فى حاجة إلى كلمات الأغنية أو حوادث الأوبرا ... فالكلمات هى ، وستظل دائماً ، إضافة غريبة بالنسبة إلى الموسيقى ، لها قيمة ثانوية ، وإن تأثير اللحن أقوى وأصدق وأسرع إلى حد لا متناه من تأثير الكلمات . لذلك ، فإذا أدمجت الكلمات بالموسيقى ، فمن الواجب أن

---

[١] ألفريد أينشتين : الموسيقى فى العصر الرومانتيكى ، ص ٣٢-٣٣.

[٢] المرجع نفسه ، ص ٦.

[٣] العالم إرادة وتمثلا ، ص ٢٠٧.

يكون لها مركز ثانوى بحت ، وأن تتكيف تماماً تبعاً لها ."[1] ومن ذلك انتهى شوبنهور إلى أن الموسيقى قادرة دون شك بوسائلها الخاصة ، "على التعبير عن كل حركة للإرادة ، وكل شعور ، ولكننا بإضافة الكلمات نتلقى ، إلى جانب هذه ، موضوعات هذه المشاعر ، والدوافع التى أثارتها".[2] وكما أن الكلى يمكن أن يتمثل فى موضوع يجسده ، بلغة الفلسفة ، فكذلك يمكن أن يندمج المضمون الغامض للموسيقى ، فى أى لحن ، بالمعنى العينى لكلمة مثل الشعور.

ولقد أعلن ريشارد فاجنر Richard Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) ولاءه ظاهريا لهذه الفلسفة فى الموسيقى ، غير أن من السذاجة الاعتقاد بأن فاجنر ، الذى حاول إدماج الفنون بمزج النص باللحن ثم وضع هذا كله فى مقابل أوركسترا هائل فى ضخامته - كان يأخذ آراء أمير التشاؤم (شوبنهور) مأخذ الجد . فأساس فلسفة شوبنهور الموسيقية هو الاعتقاد بأن اللحن له الحق فى أن يوجد بذاته ، مستقلا عن النص والأحداث التى تدور على خشبة المسرح . أما فاجنر فقد اعترض بشدة على هذه الفلسفة كما مارسها الإيطاليون ، ومن هنا كان غير متسق مع ذاته عندما قبلها عند شوبنهور.

ولقد كان الفيلسوف الذى أدرك بوضوح ما فى موقف فاجنر هذا من التناقض هو فريدرش نيتشه Friedrich Nietzsche (١٨٤٤-١٩٠٠) غير أن نيتشه ذاته قد وقع فى تناقض صارخ عندما حمل على الرومانتيكية ووصفها بالانحلال ، فى الوقت الذى كانت فيه آراؤه الجمالية فى الموسيقى لا تقل تمشياً مع العصر الرومانتيكى فى الموسيقى عن آراء شوبنهور . فهو كهذا الأخير يرفع قيمة اللحن فوق الكلمة المنطوقة ، ويقول ، فى لهجة تذكرنا بهيردر إلى حد ما : "علينا أن ننظر إلى الأغنية الشعبية على أنها المرآة الموسيقية للعالم . وعلى أنها اللحن الأصلى ، باحثاً لنفسه عن ظاهرة حالمة موازية ، ومعبراً عنها فى الشعر . وعلى ذلك فاللحن له الأولوية ، وهو كلى شامل ، وبالتالى فهو يقبل تعبيرات موضوعية تختلف باختلاف

---

[1] العالم إرادة وتمثلا ، الفصل التاسع والثلاثون ، ص ٢٣٢، ٢٣٣.

[2] المرجع نفسه ، ص ٢٣٤.

النحودى . . . . ى تتناف اليه"[1] وهو يواصل كلامه قائلا "إن مناقشتنا كلها تنصب على تأكيد ان الشعر يعتمد على روح الموسيقى مثلما أن الموسيقى ، فى سيادتها المطلقة، لا تحتاج إلى الصورة والمفهوم ، وإنما "تقبلهما" فقط ، بوصفهما عنصرين مصاحبين لها . فليس فى وسع قصائد الشاعر الغنائى أن تعبر عن شىء لم يكن من قبل كامناً فى ذلك الطابع الكلى المطلق للموسيقى ، الذى دفعه إلى التعبير المجازى ومن المستحيل أن تعبر اللغة تعبيراً كافياً عن الرمزية الكونية للموسيقى ، لأن الموسيقى ترتبط فى علاقة رمزية بالتناقض الأصلى والألم الأصلى فى قلب الوحدة الأولى ، وبالتالى فهى ترمز إلى مجال يتجاوز كل الظواهر ويسبقها . والأصح أن نقول إن كل الظواهر ، بالنسبة إليها ، هى مجرد رموز . ومن هنا فإن اللغة ، بوصفها أداة الظواهر ورمزها ، لا يمكنها بأية حال أن تعبر عن الأعماق الباطنة للموسيقى . وكل ما تقدر عليه اللغة ، عندما تحاول محاكاتها ، هو أن ترتبط بها ارتباطاً سطحياً على حين أنه لو اجتمع للشعر الغنائى كل ما فى الدنيا من فصاحة ، فلن يقربها منا خطوة واحدة".[2]

وهناك تشابه ملحوظ بين مفهومى الديونيزية والأبولونية عند نيتشه، وبين شوبنهور السابق بين الموسيقى والفنون التصويرية أو التمثيلية وفى "ميلاد التراجيديا" فقرة تشهد بهذا التشابه ، وإن يكن نيتشه قد اقتصر فيها على الإشارة إلى شوبنهور دون أن يذكر اسمه.[3] فقد كان نيتشه ينظر إلى الموسيقى على أنها وسيلة يستطيع بها الإنسان أن يعيد تقويم قيمه ، وأن يحول هذا العالم الأصم إلى مجال أروع وأفضل يعيش فيه الإنسان ، مؤقتاً على الأقل . ذلك لأن الموسيقى فى رأيه هى قبل كل شىء فن الانفعال ، أى أنها ديونيزية بطبيعتها . والفنان ولا سيما الموسيقى ، هو الذى يستطيع ،فى مجاله الخاص ، أن يطهر المجتمع الفاسد .

---

[1] "ميلاد التراجيديا The Birth of Tragedy ١٩٨ (ترجمة كليفتون فاديمان Clifton P. Fadiman)، الناشر The Modern Library ، نيويورك ١٩٣٧.

[2] المرجع نفسه ، ص ٢٠٢.

[3] المرجع نفسه ، ص ٢٧١.

فالموسيقى يمكنه أن ينقلنا إلى أجواء أنقى وأصفى بأن يزيد فنه كمالا عن طريق تحقيق أمانينا ورغباتنا بالخيال فى إطار شكلى ، وبذلك يساعد على إضفاء الانسجام والنظام على حياتنا المتخبطة فى الفوضى.

ومن رأى نيتشه أن فاجنر قد وقع فى خطأ آخر إذ حاول أن يخلص البشرية بشخصية لا طعم لها ، هى شخصية "بارسيفال" الساذجة التى لم تعرف الحب ولا الخطيئة . أما شخصية "كارمن" فهى على الأقل قد أحبت وخسرت المعركة . وقد عاب نيتشه على فاجنر أنه لجأ إلى الخيال الرومانتيكى وتمسك بالإيدلوجية المسيحية فى الوقت الذى كان من الواضح فيه أن آخر مسيحى قد مات على الصليب ، وأن المسيحية بوصفها أسلوباً فى الحياة ، مبنية على قيم زائفة . أما بيزيه Bizet فقد عرض الحياة بطريقة واقعية على مشاهديه . فأحد الموسيقيين قد انتهى به الأمر إلى أن يدير ظهره للحياة ، أما الآخر فقد واجهها مباشرة . وهكذا أصبح فاجنر هو الفنان الزائف الذى يتعامل مع الخداع والتظاهر ، وذلك إذ يمجد الإرادة فى تريستان ، ثم يقضى عليها فى بارسيفال الزاهد . أما بيزيه فهو الفنان الحقيقى الذى واجهت شخصياته الحياة وسعت إلى تحقيق ذاتها فى عالم ملىء بالفوضى.

وفى النهاية ، اتفق نيتشه مع أفلاطون فى قوله "ما أكذب الشعراء !" واتهم كل الفنانين بأنهم يحتمون بالسلطان ، إذ أنهم "كانوا فى كل العصور خدم مطيعين لمذهب أخلاقى أو فلسفة أو عقيدة" وإذ وصل نيتشه إلى هذا الحد من المرارة ، فقد رأى أن الإنسان الأرقى وحده (السوبر مان) هو القادر على أن يعيد تقويم كل القيم التى نحيا بها ، وكان فى ذلك تفنيد لرأيه الأصلى القائل إن الفن هو فى أساسه "تأكيد إيجابى للحياة ، وتمجيد وتأليه لها" وقد اتفق شوبنهور على أن الموسيقى تتيح لنا مهربا ، وفترات من الهدوء والسلام . ولكن على حين أن الموسيقى كانت فى رأى شوبنهور تتيح الانتقال من الإرادة إلى التخيل ، ومن الرغبة إلى التأمل ، فإنها عند نيتشه تمكننا من أن نسمو فوق عالمنا الأصم المتخبط إلى عالم وضاء ، يعبر عن رغباتنا وآمالنا.

القسم الثاني - فاجنر و دياليك :

تأثر فاجنر ، في المراحل الأولى من حياته الفنية ، بالفيلسوف لودفيج فويرباخ .. Feuerbach (١٨٠٤-١٨٧٢) . وكان فويرباخ قد هاجم اللاهوت المحافظ في أيامه بالقول إن للمسيحية أصلا بشرياً ، وأن الفلسفة لا تزيد كثيراً على لاهوت متنكر . ولقد كان هذا التفسير الطبيعي للمسيحية ، الذى صور الخالق بأنه مجرد مثل أعلى متغير خلقه الإنسان واحتفظ به لكى يلبى حاجة جمالية ودينية -- كان متمشياً مع الثورة التى قامت فى ألمانيا فى أواسط القرن التاسع عشر ، ضد الأوضاع الاجتماعية القائمة ، والعقيدة التقليدية ، والقوالب الفنية العتيقة . ولقد كان فاجنر فى كتابه : "العمل الفنى فى المستقبل" (١٨٥٠) قد اقتبس العنوان ذاته من كتاب فويرباخ "أصول فلسفة المستقبل" (١٨٤٣)، وكانت تصدره فى طبعته الأصلية التى نشر فيها بوصفه بحثاً مستقلا . رسالة كتبها فاجنر إلى فويرباخ ، تبدأ بقوله : "لن أستطيع أن أهدى بحثى هذا إلى أحد سواك ، يا سيدى العزيز ، إذ أننى إنما أعيد به إليك ما هو ملكك".[1]

وبعد ذلك بوقت قصير ، نبه نيتشه فاجنر إلى أهمية فلسفة شوبنهور الجمالية وسرعان ما تحول فاجنر من ديالكتيك فويرباخ إلى فكرة الإرادة عند شوبنهور . ولكن فاجنر ، بمضى الوقت ، غير فلسفته الفنية مرة أخرى إذ تخلى عن الإرادة فى سبيل الاستسلام المسيحى فبينما كانت "تريستان" تمثل الإرادة وتحقيقها . كانت "أفول الآلهة Gotterdammerung " وبارسيفال [2] تمثل القدرية والاستسلام اللذين ظهرا فى المراحل النهائية لفلسفة شوبنهور ، واللذين صورهما فاجنر على أنها هزيمة الشهوة والطمع وانتصار الأخلاق المسيحية عن طريق فضائل البراءة والرحمة . أما

---

(١) أوليفر سترنك : قراءات فى المراجع الأساسية للتاريخ الموسيقى . ص ٨٧٤.

(٢) يقول ألفريد أينشين فى كتابه "الموسيقى فى العصر الرومانتيكى " . ص ٢٣١ : "إن البطل (فى تانهويزر ١٨٤٥) ينتقل من المتعة الحسية إلى التوبة المخلصة ، وتحل محل البطلة الشجاعة "قديسة" . فهذه الأوبرا كانت أول مزج بين الشهوة والتقوى عند فاجنر ، وفيها استغل العاطفة الدينية المشبوبة فى التأثير المسرحى . وهى الصفات التى عادت إلى الظهور فى دراما "بارسيفال" على نحو أكثر تركيزاً".

بيتشه ، الذى كان قبل ذلك قد حول فاجنر من فويرباخ إلى شوبنهور ، و الذى كـان هـو ذاتـه مـن أنصار فلسفة الإرادة ، فقد سأل فـاجنر بتهكم فـى كتابه "أصل نشـأة الأخلاق The Genealogy of Morals " إن كان بارسيفال "يمثل ردة وعـوداً إلى المثل العليا المسيحية المريضة الجهولـة" ثـم تحـول إلى فـانجر ، نصـير الرومانتيكيـة ، والرجعى فى عقيدته الذى كان فى الأصـل يقف فـى صف فويرباخ فـى موقفه مـن الأسطورة المسيحية ، فقال : "وأخيراً نرى تحولا إلى إلغاء الذات ومحوها من جانب فنان كان حتى ذلك الحين يكرس كـل مـا فـى إرادتـه مـن عـزم لعكـس هـذا ، أعنـى لأعلى تعبير فنى ممكن عن الروح والبدن . ولم يقتصر على ذلك فنـه ، بـل طبقه فـى حياته أيضاً . وما عليكم إلا أن تذكـروا مـدى حماسـة فـاجنر فـى اقتفاء أثر فويربـاخ . فقد رن شعار فويرباخ عن "التعلق الصحى بالحسيات" فـى آذان فـاجنر فـى ثلاثينـات هذا القرن وأربعيناته ، كمـا رن فـى آذان كثير مـن الألمـان ... وكـأن فيـه الخـلاص . أتراه إذن قد غير رأيـه فـى هـذا الموضـوع؟ إذ يبدو علـى أيـة حـال أنـه أراد بمضـى الوقت أن يغير تعاليمه فى هذا الموضوع .. ولا يتجلى هذا فقط فى أبواق بارسيفال تدوى على المسـرح ، بـل إن فـى تلـك التخليطـات الكئيبـة المتشـنجة الحـائرة التـى أنتجها فـى سـنواته المتـأخرة مئـات المواضـع التـى تتجلـى فيهـا مظـاهر رغبـة خفيـة وإرادة - إرادة منكسرة ، قلقة ، مستترة ، هدفها الدعـوة إلى الرجـوع القهقرى ، وإلى تحويـل العقيـدة ، وإلى المسـيحية ، وروح العصـور الوسـطى ، والقـول لأنصـاره : كـل شىء زائل غرير ! فلتلتمسوا الخلاص فى عالم آخر .. بل لقد ذهـب إلى حـد الإشـارة ذات مرة إلى "دم المخلص"..[١]

أما إدوارد هانسليك .. Eduard Hanslick (١٨٢٥-١٩٠٤) فكان يعارض إدماج فاجنر للفنون ، والمفهوم الرومانتيكى فى توحيد الموسيقى والشعر . وقد اتفق مع هربارت على أن الموسيقى لا تنقل المعانى ، وإنما هى تتـألف مـن نمـاذج نغميـة تطور ألحانها الرئيسية بطريقة محددة ، وعلى أنه ليس من مهمة الموسـيقى أن تكـون

---

[١] ترجمة هوراس صامويل Horace B Samuel ، ص ٩٨ . الناشر : The Modern Library نيويورك ١٩٣٧.

وسيلة لتصوير شيء أو رواية قصة أو التعبير عن حالات انفعالية . والواقع أن الموسيقى الرومانتيكي كان يحاول أن يصور النطاق الكامل للمشاعر الإنسانية في موسيقاه ، كرد فعل على النزعة الذهنية الجافة للمذهب العقلي في القرن السابع عشر ، غير أن المعاني الانفعالية في الموسيقى إثم وجريرة في نظر أنصار الموسيقى الخالصة كالفيلسوف هربارت والناقد هانسليك.

ولقد كتب هانسليك في كتابه "الجميل في الموسيقى The Beautiful in Music" يقول : "إذا أردنا أن نقرر إن كانت الموسيقى تتصف بصفة التحدد ونبحث في طبيعتها وخصائصها ، وفي حدودها واتجاهاتها ، فمن الواجب ألا نأخذ في اعتبارنا أي شيء سوى موسيقى الآلات . فما تعجز موسيقى الآلات عن الوصول إليه ، يتجاوز أيضاً نطاق الموسيقى بمعناها الصحيح : إذ أن موسيقى الآلات هي وحدها الموسيقى الخالصة المكتفية بذاتها ... ولفظ "الموسيقى" ، بمعناه الصحيح ينبغي أن تستبعد منه المؤلفات التي تلحن فيها الكلمات ... بل إن من الواجب أن تستبعد من مجال الموسيقى المؤلفات التي يقدم لها بنصوص مكتوبة ، أو ما يسمى بالموسيقى ذات البرنامج فاتحاد الموسيقى بالشعر ، وإن كان يزيد من قدرتها ، لا يوسع حدودها." [1] وبعد صفحات يضيف هانسليك : "إن السبب الأكبر في عجز الناس عن كشف عناصر الجمال التي تحفل بها الموسيقى الخالصة هو أن المذاهب الجمالية القديمة كانت تحط من قدر العنصر المحسوس ، وتخضع الموسيقى لاعتبارات الأخلاق والشعور – أو "للفكرة" في مذهب هيجل." [2]

وإذن فقد كان هانسليك يعد الموسيقى فناً مكتفياً بذاته ، لا يشير إلى أي شيء خارج نطاق النغم الخالص والإيقاع . فليس في مقدور الموسيقى أن تصور شخصيات أو موضوعات مادية أو تفسر مذاهب فلسفية ، وإنما تقتصر الموسيقى على مجال الصوت . وكان يرى أنه إذا كانت النماذج الصوتية المتحركة بعد تطويرها لحنياً هي التي تؤلف مضمون الموسيقى ، فإن الشكل والمضمون واحد في

---

(1) ترجمة جوستاف كوهين Gustav Cohen ، ص ٤٤–٤٥. الناشر : Novello and Co. لندن ١٨٩١.

(2) المرجع نفسه . ص ٦٩.

الموسيقى ، إذ ليس للموسيقى مضمون بخلاف نماذجها الصوتية الخالصة . وإذن فالأفكار التي يصورها الموسيقى هي أفكار موسيقية خالصة . وعندما يخطر اللحن بذهنه يكون لحناً خالصاً ، ولا يمثل شيئاً سوى ذاته فحسب ، وليست الفكرة الموسيقية إلا فكرة نغمية ، لا فكرة منطقية يتعين ترجمتها في البدء إلى لغة الأنغام وليس لفلسفة الفن الموسيقى شأن بالحياة الشخصية للموسيقى أو غرامياته أو عداوته وإنما هي تتعلق بإنتاجه فحسب ، من حيث ما تدلنا عليه الموسيقى ذاتها.

ولقد كان هانسليك من أنصار الموضوعية في فلسفته الجمالية ، شأنه شأن كل أصحاب النظرة الخالصة إلى الفن : فكان يرى أن العمل الموسيقى يكون جيداً أو رديئاً بناء على صفاته الكامنة ، فالعمل الفني مستقل بذاته ، وينبغي ألا يترك للتقدير الذاتي للمستمع الذي يحكم على الموسيقى وفقاً لحالته النفسية . ولابد للتجربة الجمالية من نشاط عقلي ، إذ أن هانسليك قد رفض الرأي الرومانتيكي القائل إن الموسيقى هي قبل كل شيء تعبير عن الشعور فلا يمكن تحديد القيمة الفنية للموسيقى على أساس تأثيرها في المشاعر ، وإنما الواجب أن يصدر هذا الحكم بواسطة العنصر الروحي والعقلي في الإنسان ، ولا يمكن أن تكون الموسيقى تجربة جمالية لدى الشخص الذي يستخدمها عاملا جانبياً مساعداً في أحلام يقظته، وإنما هي بالنسبة إليه مخدر فحسب. ومن هنا فإن "فالسات" شتراوس لم تعد موسيقى بمجرد أن رقص الناس على أنغامها.

ولقد كان جلوك يجعل للشعر الأسبقية على الموسيقى ، على حين أن موتسارت رأى أن من الواجب أن يكون الشعر ابناً مطيعاً للموسيقى . أما الموسيقيون الرومانتيكيون فقد تحدثوا عن "لغة للموسيقى" تجمع بين الشعر والغناء. وأما فاجنر فقد اعتقد أنه حقق الاندماج بين الفنون على أكمل نحو في الدراما الموسيقية . وعلى هؤلاء جميعاً رد هانسليك بقوله : إن الموسيقى فن مستقل قائم بذاته.

وقد كتب هانسليك يقول: "لقد تسبب روبرت شومان Robert Schumann في أضرار جسيمة بقضيته القائلة إن المبادئ الجمالية لأحد الفنون هي مبادئ الفنون الأخرى ، ولكن المادة وحدها هي التي تختلف وفي مقابل ذلك يقول

جريلبار تسر Grillparzer (*) برأى مخالف تماماً ، ويتخذ الموقف الصحيح إذ يقول :"لعل أحداً لم يضر بالفنون كما أضر بها الكتاب الألمان عندما أدرجوها كلها تحت اسم جامع هو الفن . ولا جدال فى أن بين الفنون أموراً كثيرة مشتركة ، ولكنها مع ذلك تتباين تبايناً شاسعاً ، لا فى الوسائل التى تستخدمها فحسب ، بل فى مبادئها الأساسية أيضاً . ومن الممكن إبراز الاختلاف الأساسى بين الموسيقى والشعر بوضوح بالقول إن الموسيقى تؤثر فى الحواس أولا ، وبعد أن تثير الانفعالات ، تصل إلى العقل آخر الأمر . أما الشعر فإنه يبعث فى البداية فكرة تثير بدورها الانفعالات ، ولكنه لا يؤثر فى الحواس كنتيجة نهائية لأعلى صورة أو أدناها . وإذن فالموسيقى والشعر يسيران فى طريقين متضادين تماماً ، إذ أن أحدهما يضفى على المادى صبغة روحية و الثانى يضفى على الروحى صبغة مادية".(1)

ولم يغب عن ذهن الناقد هانسليك أبداً أن التجربة الجمالية هى فى أساسها تجربة انفعالية ، ولكنه رفض بشدة الرأى القائل إن "القيمة النهائية للجميل تتوقف دائماً على شهادة المشاعر" والواقع أن السمات الأساسية لنظريات شوبنهور الجمالية تتمثل فى هذا الناقد الذى عاش فى فيينا أكثر مما تتمثل فى منظم احتفالات بايرويت (فاجنر) . فقد اتفق هانسليك مع شوبنهور على أن موسيقى الآلات أرفع من الموسيقى التى يضفى عليها النص صبغة عقلية تصورية . كذلك كان يردد آراء لشوبنهور فى قوله إن الموسيقى لا تستطيع بذاتها أن تمثل أو تعبر عن مشاعر محددة ، أو تصور الحب أو الأمل أو الغضب أو الكراهية أو الغيرة أو اليأس . وانتهى مع شوبنهور إلى أن موسيقى الآلات تسير تبعاً لقواعد موسيقية محددة . وليست تعبيراً عن مشاعر الموسيقار أو انفعالاته ، كما تصور الرومانتيكيون.

وقد رفض هانسليك الفكرة الأفلاطونية القائلة إن الموسيقى محاكاة للطبيعة . وكان ينظر إلى السلم الموسيقى الغربى الحديث على أنه من صنع

(*) فرانز جريلبارتسر (١٧٩١–١٨٧٢) شاعر درامى نمساوى . له تراجيديات شعرية كثيرة ، وكذلك أشعار غنائية ، ورواية نثرية . اشتغل فى الوظائف الحكومية بالنمسا جزءاً كبيراً من حياته. (المترجم).

(1) المرجع نفسه . ص ١٦–١٧.

الإنسان، وأوضح أن الأصوات الطبعية لا تطابق السلم الدياتونى . وقد ساءل عن حق "من الذى سمع فى الطبيعة مسافة الثالثة أو تآلف السابعة مع الخامسة (وهى الدرجة المسيطرة فى السلم الدياتونى) dominant seventh chord كذلك ساير شوبهور في قوله إن الموسيقى ليست نسخة أو صورة للإرادة الشاملة ، أو بتعبير أفلاطون ، ليست محاكاة للطبيعة الكونية ، وإنما هى تعبير عن الإرادة ذاتها ، بحيث أن الكون يكشف عن روحه فى الموسيقى ومن خلالها . فالموسيقى عند هانسليك ، كما كانت لها عند شوبنهور ، حياة خاصة بها ، وعالم خاص بها ، يبعث فيه النظام فى الفوضى ، ويكون اللحن فيه أشبه باكتمال الحياة البشرية.

ولقد كان هانسليك من أنصار الفصل القاطع بين الفنون . وفى رأيه أن الموسيقى ذات البرنامج ، أى تلك التى تحاكى فيها الأصوات الطبيعية بالموسيقى كما هى الحال فى مصنف "الفصول" لهايدن أو السيمفونية الريفية لبيتهوفن ، يمكن أن تكون لها قيمة بوصفها محاكاة ، أو بوصفها مادة لحنية ، ولكن لا يمكن أن تكون لها القيمتان معاً . فمحاكاة الظواهر الطبيعية تضيف إلى الموسيقى عنصراً تصويرياً ، والموسيقى الخالصة لا تعود خالصة عندما تترك مجال عروض الأفكار الموسيقية وتبدأ فى تصوير ظواهر طبيعية أو تمثيل حالات شعورية بكل ما يتيحه النظام النغمى من واقعية.

القسم الثالث - الموسيقى فى العصر الرومانتيكى :

كانت الفلسفة الجمالية للرومانتيكية تنظر إلى الجمال على أنه لا يخضع أو يدين لشيء إلا لذاته . وقد سارع الشعراء والفلاسفة والموسيقيون - فيما عدا القليل منهم - إلى اعتناق هذا المثل الأعلى الرومانتيكى في الفن ، بوصفه تمهيداً لعالم أفضل يساعد الفن على تحققه . قد أعلن الشاعر نوفاليس Novalis(١٧٧٢-١٨٠١) أن "الرياضة تبدو فى الموسيقى ملهمة كالمثالية الخلاقة" وعرض "هوفمان" رأياً أشبه بمذهب وحدة الوجود . يقول فيه "إن روح الموسيقى تتغلغل فى الطبيعة كلها" ثم طبق ميتافيريقاه الشعرية على سمفونية بيتهوفن الخامسة (من مقام دو الصغير) فأضاف أن الموسيقى هى أكثر الفنون رومانتيكية ، إن لم تكن هى التى

الرومانتيكى الوحيد . ولم يكن الفلاسفة بأقل نزوعاً إلى الصوفية . فقد عزا شلنج Friedrich Schelling (١٧٧٥-١٨٥٤) إلى الموسيقى صفات روحية . وقال رودلف لوتس Rudolf Lotze (١٨١٧-١٨٨١) إنه يستطيع أن يرى فى الموسيقى حركات الكون وأنها تميط اللثام عن أحداث الدراما الكونية . وكان هيجل قد ميز العصر الكلاسيكى من العصر الرومانتيكى بطريقة بسيطة ، هى أن الموضوع فى المذهب الكلاسيكى يسيطر على الشكل أو القالب ، على حين أن الشكل أو القالب فى الرومانتيكية هو الذى يستوعب الموضوع فى داخله.

ولقد كان الموسيقىّ الرومانتيكى يعد نفسه ثورياً ، ونبياً يدعو إلى عصر جديد فى الفن يستطيع فيه أن يصلح حياة الإنسان . وكان يرى أن فلسفته الجمالية يمكن أن تحل محل الدين ، وأن فنه قادر على أن يكون بديلا للأخلاق التقليدية الذليلة . وفى هذه الظروف ارتفعت الموسيقى ، بين سائر الفنون ، إلى مكانة لم تبلغها من قبل على الإطلاق : فقد أصبح الفن الموسيقى ، ذلك الفن الذى وصفه شوبنهور بأنه تعبير عن الإرادة الكلية ، لا مجرد صورة لها ، يسود جميع الفنون الأخرى ، وحاول الشعراء والمصورون إدخال عناصر موسيقية فى الوسائط التى يستخدمها كل منهم . وقد لخص.وولتر باتر Walter Pater (١٨٣٩-١٨٩٤) أهم خصائص الفلسفة الجمالية للعصر الرومانتيكى بقوله إن جميع الفنون ينبغى أن تسعى إلى تحقيق الأوضاع السائدة فى الموسيقى ، حيث يستوعب الشكل المضمون تماماً.

ولقد كان المؤلف الموسيقىّ ، فى القرن الثامن عشر ، يعد صانعاً محترفاً يعمل فى خدمة الدين أو تحت إمرة سيده . أما فى القرن التاسع عشر فقد رفض الموسيقىّ مركز الصانع المحترف ، وكان يكتب موسيقاه فى ظل حرية شخصية قل إن يتمتع بها الفنانون فى أى عهد . وقد طور الموسيقىّ فن السيمفونية ، ووسع نطاق الأوبرا بحيث أصبحت عرضاً رائعاً ، عبر عن وحدته فى أغان فنية (ليدر) وعاطفية عميقة . وهدفنا فى هذا القسم أن نوضح كيف عبر الموسيقيون الخلاقون فى العصر الرومانتيكى عن أنفسهم من خلال الموسيقى . لذلك سنقدمهم حسب آرائهم الجمالية وقومياتهم.

بدأت الأوبرا الرومانتيكية فى ألمانيا على يد كارل ماريا فون فيبر Carl Maria Von Weber (١٧٨٦-١٨٢٦) بالأوبرا لشعبية "در فرايشوتس Der Freischutz(١٨٢١) وقد ظهرت قبل "در فرايشوتس" أوبرا "أوندينه "Undine" لهوفمان وأوبرا "فاوست "Faust" للويس شبور Louis Spohr"(١٧٨٤-١٨٥٩)، ولكن لا يمكن وصف أى منها بأنها رومانتيكية فى موسيقاها بالمعنى الصحيح . بعد عامين أخرج فيبر أوبرا "أويرانتى Euranthe" التى وصفها بأنها "أوبرا بطولية رومانتيكية عظيمة فى ثلاثة فصول" ولقد كان المثل الجمالى الأعلى لفيبر هو جعل الأوبرا فناً تمترج فيه الموسيقى والشعر والتمثيل - وهو المثل الأعلى الذى بلغ أوج اكتماله فى الدراما الموسيقية عند ريشارد فاجنر.

ولقد كان فرانتس شوبرت Franz Schubert (١٧٩٧-١٨٢٨)، وهو أكثر الرومانتيكيين رومانتيكية، ومنشىء الأغنية الفنية Lied الألمانية - كان يفوق بيتهوفن ذاته فى خلق ألحان جميلة، وأدت ألحانه الدافئة، الزاهية، المنسابة، إلى زيادة تأثير مجموعة كبيرة من أجمل المقطوعات الشعرية الألمانية : فقد ألهمه تبجيله لجوته أن يصنع ألحانا لكثير من أشعاره . غير أن جوته لم يكن يبادل شوبرت تقديره لعبقريته . ذلك لأن شوبرت كان يرى أن للحن السيادة المطلقة على الكلمة المنطوقة، على حين أن جوته كان يعتقد أن الموسيقىّ ينبغى أن تكون خاضعة للنص فى الأغنية الفنية (ليد).

ولقد كان الميل الكلاسيكى البسيط الكامن فى الموسيقى فيلكس مندلسون متعارضاً تعارضاً تاماً مع ميول معاصريه : برليوز، وليست، وفاجنر . فعلى حين أن هؤلاء الثلاثة كانوا يسعون إلى تحقيق مؤثرات موسيقية جديدة ،وعملوا على تضخيم الأوركسترا، فإن مندلسون، الذى ظل طوال حياته تابعاً مخلصاً لموتسارت قد استمر يكتب بأسلوب كلاسيكى بسيط . والواقع أن عبادته للحن ،وحاسة الإتقان والكمال التى كان يتصف بها، قد أضفت على موسيقاه طابعا عذباً منساباً يقترب أحياناً من سحر شوبرت ولقد كان مندلسون، شوبرت، ابناً للعصر الرومانتيكى قبل كل شىء وعندما سئل عن كلمات لمجموعته "أغنيات بلا كلمات" أجاب بأن

الكلمات تعجز عن التعبير عن موسيقاه ، ومن هنا كان قوله : "إن اللفظ لا يعنى للشخص المعين ما يعنيه الآخر ، وإنما القطعة الموسيقية وحدها هى التى تثير نفس الحالة النفسية".

وكان روبرت شومان Robert Schumann (١٨١٠-١٨٥٦) هو خليفة شوبرت فى إبداع الأغنية الفنية الألمانية (ليد) . وكان شومان يرى فى الأصل أن موسيقى الآلات قادرة على التعبير عما يستحيل التعبير عنه ، وعلى التوغل فى أعمق البشر . ولذلك قال ، بطريقة رومانتيكية واضحة ، إن الكلمات والنصوص تضفى على هذه المشاعر طابعاً عقلياً تصورياً . فالكلمات هى الأغلال التى تكبل المشاعر . ومن هنا ظل شومان ، طوال الأعوام الثلاثين الأولى من حياته ، يعمل على التعبير عن هذه المشاعر الموسيقية في مؤلفاته .ثم تحول بعد ذلك إلى فن شوبرت وشعر هينه Heine ، وألف عددا كبيراً من الأغنيات الفنية (ليدر) ذات الطابع الرومانتيكى الصرف.

أما فرانتس ليست Franz Liszt (١٨١١-١٨٨٦) فكان ذا نزعة إنسانية اجتماعية ، كما كان موسيقياً تقدمياً ، فضلا عن كونه رجل كنيسة (*). ولقد أشار ليست إلى باخ على أنه القديس توما فى مجال الموسيقى : ذلك لأن القديس توما قد جمع بين الإيمان والعقل فى مركب واحد ، وكذلك اعتقد ليست أن باخ قد سار بالشعور والعقل إلى وحدتهما النهائية فى فن الموسيقى وقد أمضى ليست حياته وهو يحاول تحقيق وحدة أوثق بين الموسيقى والشعر ، وكان ينظر إلى الشعر على أنه الحافز إلى الإبداع الموسيقى ، ولكنه كان يعتقد أنه بعد تحقيق الوحدة بين الكلمة واللحن ، وبين العقل والشعور ، فمن الواجب أن تترك الموسيقى حرة لكى تمجد هذه الوحدة ، وتسمو بها إلى أعلى قمم الوجد الرومانتيكى ففى رأيه أن المؤلف الموسيقىّ يمزج فى موسيقاه بين أسرار الكون وبين منطق الفيلسوف ، وهو قد تصور

(*) لم يكن ليست رجل كنيسة طوال حياته ، بل لقد قضى الجزء الأكبر من حياته يمارس المتع الدنيوية بنشاط بالغ ، ولكنه أعلن توبته فى الجزء الأخير من حياته ، وأنعم عليه البابا برتبة دينية. (المترجم).

أن معقولية المفكرين المنطقيين ووجد الصوفيين ينعكسون على الفن الموسيقى الإلهى.

ولقد كان ليست يتميز بطبيعة مزدوجة : فالعزلة التى كان يتوق إليها والتى اهتدى إليها أخيراً فى كنف الكنيسة ، تقف مع شخصيته الخلاقة بوصفه مؤلفاً موسيقياً على طرفى نقيض : ذلك لأن موسيقاه نابضة بالحياة والحركة ، وتحفل بالموضوعات الشعبية . وقد كان يؤدى ألحانه أمام الجمهور بروح من التعاطف معهم وكان فى الوقت ذاته يحرص على إظهار مقدرته الخارقة على العزف على البيانو ، ويمضى فى ذلك إلى حد يقرب من الاستعراض المكشوف . وكان ليست يناصر كل قضية لها صلة بالموسيقى ويؤيد الاتجاهات التحررية فى الحكم ، وذلك بتقديمه معونات سخية إلى الموسيقيين المكافحين وبذل جهوده لتشجيع التقدم الاجتماعى.

ولقد كتب روبرت فرانتس Robert Franz (١٨١٥-١٨٩٢) أغنيات فنية (ليدر) على طريقة شوبرت وشومان ، وإن كانت أغنياته أقل جرأة وأقرب إلى الطابع الحالم . كما أنها كانت تتفاوت من ألحان شعبية إلى أغنيات فنية كلماتها من تأليف الشاعر هينة.

ولقد وصف الكثيرون موسيقى أنطون بروكنر Anton Bruckner (١٨٢٤-١٨٩٦) بأنها تعبير عن إيمانه الكاثوليكى المتحمس . ونظراً إلى أنه كان مشهوراً بالتتلمذ على فاجنر ، فإن الناقد هانسليك لم يجده نداً لموسيقيه المفضل ، برامز ولكن الأمر الذى فات هانسليك هو أن موسيقى ذلك الفنان العميق التدين قد تخلصت من العناصر الشاعرية والوصفية التى شاعت لدى الرومانتيكيين ، واستعاضت عنها بالتطوير الموضوعى لأفكار موسيقية ، هى دون شك ناشئة عن مشاعر دينية ، ولكنها معروضة بوصفها موسيقى خالصة.

أما يوهان شتراوس Johann Strauss (١٨٢٥-١٨٩٩) فكان يقدم فى مقطوعاته من نوع الفالس تصويراً موسيقياً للروح المرحة المزعومة لفيينا التى لم

تكن سعيدة إلى الحد الذى صورتها به موسيقاه فى السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر.

ولقد كان يوهانس برامز Johannes Brahms (١٨٣٣-١٨٩٧) يبحث عن الوحي في المؤلفات البوليفونية لباخ ، وفي سيمفونيات بيتهوفن وأغنيات شوبرت وأفكار شومان الجمالية .وقد ظل ، بفضل استخدامه للقوالب التقليدية وتبجيله للماضى ، أقرب إلى فلسفة الكلاسيكيين منه إلى فلسفة الرومانتيكيين الذين حاولوا أن ينشقوا تماماً على الماضى . غير أن برامز و كان مسايراً للرومانتيكيين فى التجائه الدائم إلى استخدام ألحان شعبية : ذلك لأن الرومانتيكيين كانوا قوميين متحمسين وفى هذا الصدد كان برامز واحداً منهم .فقد مجد برامز قوميته الألمانية بتوزيعات، غنائية متعددة لألحان شعبية ، ودعم الأسس اللحنية لسيمفونياته وكونشرتاته بألحان من الحقول ومعارج المدينة . والواقع أنه كان أبرع الناس جميعاً فى إدماج مثل هذه الألحان الموسيقية الحسية فى المؤلفات الأوركسترالية .ولعل القليلين فقط هم الذين يقفون أنداداً لرشاقته فى الكتابة للصوت البشرى.

وفي موسيقى المؤلف الرومانتيكى المتأخر ، جوستاف مالر Gustav Mahler (١٨٦٠-١٩١١) ، نجد اتجاهات لحنية متأثرة بموتسارت وشوبرت ، وكذلك مجاميع صوتية عميقة الرنين ، تثير شعوراً دينياً يذكرنا ببروكنر . غير أنه لم يكن يحفل كثيراً بالقالب الكلاسيكى إذا كان يعوق انسياب أفكاره الموسيقية وكان ميالا إلى الإفراط فى الشجن أحيانا عندما يصب انفعالاته فى تقديم عرض موسيقى لأحداث حياته الخاصة . ولقد كانت مؤلفاته مفرطة الطول ، تعبر عن حالات نفسية تتفاوت من الكآبة والانكسار إلى النشوة الخالصة . وكانت موضوعاته الرئيسية تتسم بنفس القلق الذى تتسم به روحه ، إذ أن هناك نزعة صوفية تأملية عميقة تتغلغل فى أعماله . فهو فى موسيقاه يستطلع عجائب الطبيعة ويتساءل ما مصير الإنسان؟

وعلى حين أن كثيراً من القصائد الشعرية التى لحنها فرانتس لا تكاد تستحق البقاء فى أغنيات ، فإن القصائد التى لحنها هو جو فلف Hugo Wolff (١٨٦٠-١٩٠٣) كانت تتمير بذوق أدبى رفيع . وقد أثرى فلف نصوصه المختارة بمشاعره

الموسيقية العميقة بفضل براعته الفائقة فى الكتابة للصوت البشرى والبيانو المصاحب له . وقد بدأ فلف حياته متحمساً لفاجنر ، ولكنه انقلب على الفلسفة الفنية للدراما الموسيقية "بما فيها من طيف حزين لفيلسوف شوبنهورى واقف بالكواليس" كما كتب فى رسالة مؤرخة فى عام ١٨٩٠، وأشار إليها رومان رولان . ومع ذلك فقد كان فلف ذاته ،فى نظر خصوم فاجنر ، متهما باتباع بعض الأساليب الفاجنرية وقد أشاروا للتدليل على ذلك ، إلى هارمونياته المعقدة وتلويناته الكروماتية المجددة .أمافى نظر فلف ، فإن الهارمونيا والتلوينات الكروماتية كانت مجرد وسيلة لتحقيق تأثير جديد ، أو لون غير مألوف ، وإن يكن أنصار برامز لم يروا فى أعماله إلا اضطراباً فى الهارمونيا وتشتتاً فى اللحن وافتقاراً إلى الإيقاع . والواقع أن كل ما فعله فلف هو أنه وصل بالرومانتيكية إلى أكمل مظاهر تطورها بتوسيع قدرات الموسيقى على التعبير وتصوير المشاعر . وهكذا أصبحت موسيقاه حلقة اتصال تربط بين موسيقى "تريستان" وبين المدرسة اللانغمية (atonal) فى فيينا فى القرن العشرين.

ولكى نتبع الاتجاهات الجمالية فى موسيقى الجماعات القومية المختلفة فى العصر الرومانتيكى ، فعلينا أن نرجع القهقرى ،زمنيا ، أكثر من نصف قرن قبل ميلاد هوجو فولف ، لنتحدث عن الموسيقيين فى جزء آخر من العالم .فقد رأينا أن مندلسون قد عرف الرومانتيكيين بموسيقى باخ والبوليفونية فى عصر الباروك ، غير أن الموسيقى والناقد الفرنسى "هكتور برليوز Hector Berlioz" (١٨٠٣-١٨٦٩) كان ينظر إلى باخ وأسلوبه المعقد فى "الكنترانبط" على أنه بقية من بقايا ماض موسيقى متحذلق . وكان أهم ما يشغل برليوز هو اللحن ، أعنى تلك الفقرات اللحنية الطويلة الخالصة التى تحلق إلى قمم الفخامة وتثريها مجموعات متنوعة من الآلات التى أضفت على الموسيقى لوناً وبريقاً لم يسمع فى الأوركسترا من قبل . ومن هنا كان قوله : "إننى أحرص دائماً على إغداق اللحن على مؤلفاتى عن سعة". وكان للكلمة المنطوقة فى نظرية برليوز الجمالية مكانة ثانوية . فقد وجدت روحه الرومانتيكية فى الأوركسترا وسيطاً تعبيرياً قادراً على غناء أعذب المعانى العلوية ، وعلى أن ينقل إلى السامع مجموعات نغمية قوية موحية ، ويحرك مشاعره بعمق.

ولقد كان فردريك شوبان Frederic Chopin (١٨١٠ - ١٨٤٩) شخصًا معتل الجسم يشعر بشقاء دائم، ولكنه صاغ من حياته المضطربة صورًا موسيقية ذات جمال شفاف خارق. وكان شوبان هو الأستاذ الأعظم لتلك الآلة الرومانتيكية، البيانو، وفى هذه الآلة صب مشاعره الجريحة فى موسيقى واضحة الأصالة، تتميز بالبلاغة والنفاذ إلى الأعماق وتجمع بين روعة المظهر وعمق المعنى. وقد وجدت أحواله النفسية التى تراوحت بين الانقباض المظلم والانبساط الوضاء، تعبيرًا عنها فى هارمونيات لامعة، وفى تنافرات حادة وتقلبات لحنية مستمرة. ولم تكن موسيقاه إلى صورة شاملة لمشاعره. ولقد كانت تجمعاته النغمية وإيقاعاته المركبة مشابهة لما نجده عند هوجو فلف من حيث أنه كان رومانتيكيًا مجددًا مهد الطريق لموسيقى القرن التالى دون أن يشعر.

ولقد كان الموسيقى البلجيكى سيزار فرانك Cesar Franck (١٨٢٢ - ١٨٩٠) ومعاصره النمسوى بروكنر أبرز المؤلفين الموسيقيين الدينيين فى العصر الرومانتيكى. ولكن إذا كان بروكنر قد وجد فى هانسليك ناقدا يحمل عليه ، فإن فرانك لم يلق من معاصريه إلا التجاهل المخجل. فقد وصف "جونو" سيمفونيته بأنها "إثبات للعجز بولغ فيه إلى حد الإطالة المعاندة". وقد مات فرانك، كما عاش، موسيقيًا منعزلاً، على الرغم من أن الكثير مما قاله كان يستحق التقدير، وإن تحتم على هذا التقدير أن ينتظر جيلا جديدًا.

وفى موسيقى "كامى سان صانس "Camille Saint Seens (١٨٣٥ - ١٩٢١)، الذى امتدت حياته حتى الربع الأول من القرن العشرين، وجدت الرومانتيكية أنقى تعبير عنها فى سيمفونياته. أما قصائده السيمفونية التى نسجها حول أفكار أدبية، فهى تقليدية القالب، وأما أوبراته فقد لحنها على نصوص من "الكتاب المقدس" ومن الأدب الكلاسيكى ولقد كان سان صانس شاعرًا أو باحثًا أو موسيقيًا ألف فى جميع فروع الموسيقى على وجه التقريب. وفى الوقت الذى كان فيه عالم موسيقى جديد قد ظهر بالفعل ، ظل هذا الموسيقى الباريسى يكتب فى مطلع القرن العشرين بنفس أسلوب القرن التاسع عشر.

ولقد كانت باريس هى المركز الثقافى للعالم، وإليها كان يفد الموسيقيون من كل حدب وصوب، بعضهم جاء يستلهمها الوحى، وغيرهم أتى لاجئا سياسيًا، وغير هؤلاء وأولئك أقبل لتؤدى فيها موسيقاه. ومن صالونات هذه المدينة العالمية وقاعاتها الموسيقية ودور الأوبرا فيها انبعثت موسيقى أثرت الحياة الثقافية للحضارة الغربية. ففى باريس استحدث جاكومو مايربير Giacomo Meyerbeer (١٧٩١ - ١٨٦٤) الأوبرا الكبيرة (جراند أوبرا)، وجلب الأوبرا الرومانسية إلى فرنسا عندما عرض لأول مرة أوبرا "روبير الشيطان Robert le Diable" (١٨٣١) وقد أعجب شعب باريس بهذا الألمانى الذى كان يكتب "آريات" وثنائيات (دويتو) غنائية أجمل وأقوى عاطفة من الإيطاليين أنفسهم. وتعجب الباريسيون من مقدرته على فهم أذواق الفرنسيين وإدماجها فى أوبراته. بل إنه زاد فى عدد أوركسترا الأوبرا واستحدث وسائل إخراج مسرحية جديدة لتقوية التأثير الدرامى.

وقد وفد إلى باريس موسيقى آخر أقام بها وأصبح معبودًا لها، هو مؤلف الأوبريت الرومانتيكية، جاك أوفنباخ Jacques Offenbach (١٨١٩ - ١٨٨٠) وقد أخذ أوفنباخ على عاتقه مهمة إصلاح الأوبرا كوميك الفرنسية (Opera - comique) التى أعلن أنها قد فقدت روح المرح الأصلية فيها. وسحرها القديم، حين حاولت أن تقلد "الجراند أوبرا" الناجحة. فأعاد إلى الأوبريت طبيعتها المرحة واختصر مدتها، وبسط نصها المكتوب، وزاد حوادثها نشاطًا. وقد اعترض أوفنباخ على إفراط أوبرات مايربير فى تصنعها العاطفى ومجافاتها للواقع. كما انتقد بنفس القوة الدراما الموسيقية عند فاجنر. وقد ألف أوفنباخ أوبريتات على موضوعات كلاسيكية قلبها هزلا وسخرية، وتهكم فى أورباتاته على الحياة السياسية والاجتماعية فى عصره. ومع ذلك فقد امتدحه الفيلسوف نيتشه فوصفه بأنه كلاسيكى فى عصر رومانتيكى، ومؤلف ألحان ساحرة توائم النص الكلامى.

وكان جاسبارو سبونتينى Gasparo Spontini (١٧٧٤ - ١٨٥١) وجاك فرانسو آليفى Jacques Francois Halévy (١٧٩٩ - ١٨٦٢) ومايربير يؤلفون أوبراتهم حول شخصية بطولية على طريقة الإيطاليين. أما شارل فوانسو جونو

Charles F. Gounod (١٨١٨ - ١٨٩٣) وجورج بيزيه Georges Bizet (١٨٣٨ - ١٨٧٥) فقد استعاضا عن الموضوع البطولي بموضوع أكثر إنسانية، وكانا أكثر اهتمامًا بالنص من الإيطاليين. وتمتاز أوبرات جول ماسنيه Jules Massenet (١٨٤٢ - ١٩١٢) وجوستاف شاربنتيه Gustave Charpentier (١٨٦٠)(*) بعذوبة ألحانها، حتى حينما كان شاربنتييه يصور انفعالات إنسانية متعارضة. ولكن كاود أشيل ديبوسي Claude Achille Debussy (١٨٦٢ - ١٩١٨) جعل الموسيقى خاضعة للنص في أوبرا "بلياس ومليزاند Pelleas et Melisande" وعاد إلى مبدأ جلوك، مؤكدًا أهمية الجانب الدرامي والشعري من الأوبرا.

وفي إنجلترا، أثبت الموسيقي الأيرلندي السير آرثر سليفان Arthur Sullivan (١٨٤٢ - ١٩٠٠) أنه خليفة أوفنباخ بفضل ما كان يتميز به من روح الإصلاح الاجتماعي، وبفضل أسلوبه الموسيقي في كتابة الأوبريت. وكانت أعماله تتضمن سخرية سياسية واجتماعية، وتقليدًا ساخرًا للأوبرا الكبيرة (الجراند أوبرا). وقد تضمنت المؤلفات التي اشترك فيها سليفان مع جلبرت Gilbert وصفًا جريئًا للفوارق العسكرية والطبقية التي كانت سائدة في إنجلترا في القرن التاسع عشر، وسخرية صريحة منها. وكان سليفان يستخدم أسلوب التحويل السريع الذي ينتقل به من تصوير المشاعر الرومانتيكية الشديدة الحزن إلى تصوير المرح . وكان يؤلف ألحانه عادة بأسلوب بسيط، ولكنه عندما كان يرغب في الكتابة بطريقة اكثر جدية وفخامة ، كان كفئا لهذا العمل بدوره.

وفي الوقت الذي كان فيه جلبرت وسليفان ينتجان أوبرتات مرحة لإنجلترا التي كان نبع الإبداع الفني فيها شحيحاً ، كان الفيلسوف هربرت سبنسر Herbert Spencer (١٨٢٠-١٩٠٢) يقف في صف العصر الرومانتيكي في بلاده ، وذلك في رده على آراء مواطنه تشارلس بيرني Charles Burney (١٧٧٦-١٨١٤) . ذلك لأن بيرني هذا، الذي كان كاتباً مرموقاً ومؤرخا موسيقياً محترماً ،قد أصدر على

(*) توفي عام ١٩٥٦. (المترجم).

الموسيقى أحكاماً غريبة ، منها أنها فن حسى له قيمة جمالية منحطة ، لذلك فإن سبنسر ، فى دفاعه عن قيمة الموسيقى ، جعلها أعلى الفنون الجميلة مرتبة فى فلسفته التركيبية ،ووصفها بأنها "الفن الذى يرفه عن البشر أكثر من أى فن آخر".

وفى إيطاليا كان جوا كينو أنطونيو روسينى Gioacchino Antonio Rossini (١٧٩٢-١٨٦٨)وفينتشنزو بللينى Bellini Vincenzo(١٨٠١-١٨٣٥) وجايتانو دو نتيتستى Gaetano Donizetti (١٧٩٧-١٨٤٨) يؤلفون الأوبرا وفى أذهانهم جمال اللحن والغناء الزخرفى المطول .ومن المؤكد أن النصوص الكلامية لهذه الأوبرات كانت تكيف بحيث يتسنى إخراج مشاهد درامية تتيح للمغنيين الرئيسيين فى الأوبرا إظهار مواهبهم الصوتية . وقد اقتفى جوزيبى فردى Giuseppe Verdi (١٨١٣-١٩٠١) أثر هؤلاء المؤلفين الموسيقيين ، لكنه تجاوز السابقين عليه فى أوبراته المتأخرة .فقد ابتدع أوبرات ذات طبيعة أعمق وطابع فنى أكثر تماسكاً والواقع أن فردى قد رفع الأوبرا الإيطالية إلى مستوى من القيمة الجمالية يكذب رأى فاجنر القائل إن الأوبرا الإيطالية ليست عرضاً مسرحياً جيداً.

ولقد كرس فردى فنه وحياته ذاتها لتحقيق الوحدة الإيطالية ،فأدمج فى أعماله الفنية أغنيات الشعب وروح الثورة . وكانت الأوبرا هى وسيلته للاتصال بالشعب الإيطالى . وقد اتخذ من الصوت البشرى ، أى من الأنغام "الذهبية" لصوت التينور ، والمطولات الرنانة لصوت السوبرانو ، والأنغام الدافئة للكونترالتو ، والضخامة العميقة لصوت الباص ، أدوات لتشجيع الروح القومية والوصول إلى قلوب مستمعيه الإيطاليين .ولم يكن للأوركسترا عنده من دور سوى تكملة الأصوات البشرية ، بينما كان اللحن هو المسيطر على كل شىء .ومع ذلك فقد كان فردى أكثر اهتماما بنصوص أوبراته من السابقين عليه ، وكان شكسبير هو الشاعر الملهم له ، وبيتهوفن رائده الموسيقى ، وكان هو نفسه تجسيداً للأغنية الرومانتيكية ذاتها.

وعند نهاية القرن التاسع عشر استهل بيترو ماسكاني Pietro Mascagni (١٨٦٣) [*] وروجيرو ليونكافاللو Ruggiero Leoncavallo (١٨٥٨-١٩١٩) المدرسة الواقعية في الأوبرا ، وهي المدرسة التي صورت المأساة البشرية في قالب موسيقي درامي . وعلى العكس من ذلك صبغ جاكومو بوتشيني Giacomo Puccini (١٨٥٨-١٩٢٤) عنصر المأساة بصبغة رومانتيكية .وقد أضفت موهبته اللحنية وحاسته المسرحية الغريزية على أوبراته توازناً بين الغناء والنص ، وبين المغني والأوركسترا وهي كلها أمور طالما تاق إليها فاجنر ولم يستطع بلوغها أبداً في دراماته الموسيقية الضخمة.

وفي عام ١٨٦٠ نالت بوهيميا استقلالها [*] الذي طالما سعت إليه من النمسا فعبر بدريتش سميتانا Bedrich Smetana (١٨٢٤-١٨٨٤)، الثوري البوهيمي النشيط عن روحه القومية المتحمسة بمجموعة من القصائد السمفونية التي تمجد وطنه .كذلك احتفظ سميتانا في أوبراته ، التي كانت أشهرها "العروس المبدولة The Bartered Bride" ،بعادات أمته وموسيقاها . وكانت أهم قوالب الآلات عنده هي القصيدة السيمفوني ، الذي كان أستاذه ليست قد استخدمه بنجاح كبير والرباعية الوترية . ولقد أبدع سميتانا ،مثل بيتهوفن ، أعظم مؤلفاته الموسيقية في السنوات التي اقترب فيها من الصمم ، فكتب يقول : لست أريد أن أكتب رباعية بأسلوب تقليدي ،وإنما أود أن أصور حياتي بالموسيقى . وكانت أعمق مؤلفاته هي تلك التي أبدعها بدافع القلق والندم ، أو بدافع السرور وحبه لبلاده . وقد عبر عن هذه المشاعر في موسيقى للآلات كانت ، كما يقول الرومانتيكيون ، أبلغ من الكلمات.

---

[*] توفي عام ١٩٤٥ (المترجم).

[*] لا يمكن أن يعتبر ما حصلت عليه بوهيميا عام ١٨٦٠ استقلالا ، كل ما في الأمر أن إمبراطورية الهابسبورج سمحت لبوهيميا والمجر بنوع من الحكم الذاتي ،وحتى مدينة براج لم يكن لها اعتبار مدينة بوداست. (المراجع).

وثانى الموسيقيين التشيكيين العظام هو أنطونين دفوجاك Antonin Dvorak (١٨٤١-١٩٠٤) الذى كتب موسيقى لم تكن معتمدة على نصوص شعرية فكانت موسيقاه تؤلف بوصفها غاية فى ذاتها ، بحيث يستخدم خياله الخصب فى تطوير الألحان ، وفى وضع إيقاعات متوثبة ، ومجموعات نغمية رنانة . ومعظم موسيقاه ذات طابع مطلق لا يدعى أنه اعتراف شخصى كما هى الحال عند سميتانا وإنما هى موسيقى بالمعنى الرومانتيكى التقليدى تعد غاية فى ذاتها.

وفى الشمال كان يعيش جمهورى متحمس ، هو إدفارد جريج Edvard Grieg(١٨٤٣-١٩٠٧) الذى جعل حياته مثالا لمعتقداته ، وموسيقاه وسيلة للتغنى بما يؤمن به . ولقد كانت هارمونياته رقيقة ، وألحانه بسيطة ، وكانت الحساسية الانفعالية للشمال متغلغلة فى موسيقاه . وقد حفزه جمال الريف وصراعه إلى ألحان غنائية ذات جمال تأملى أخاذ.

ولقد كانت الموسيقى الإيطالية والموسيقيون الإيطاليون يسيطرون على روسيا فى القرن الثامن عشر، أما فى القرن التاسع عشر فإن الصقالبة لم يصبحوا قوميين فى موسيقاهم فحسب، بل لقد ظهر فيهم مجموعة من الموسيقيين الوطنيين الذين أكسبوا الموسيقى مقامات وتجديدات إيقاعية لم تعرفها أوروبا من قبل . ولقد كانت الفلسفة السلافية فى الموسيقى مبنية علُى الواقعية الجمالية ، وبهذا المعنى يمكن أن تعد ردفعل على رومانتيكية الموسيقيين الألمان والإيطاليين . وكان ميخائيل إيفانز فتش جلنكا Michael Ivanovich Glinka (١٨٠٤-١٨٥٧) أول موسيقىّ وطنى يتخلص من سيطرة التراث الإيطالى عندما أنتج الأوبرا الوطنية "حياة للقيصر" (*) "A Life for the Czar" (١٨٣٦) ، والأوبرا الأسطورية "روسلان ولودميلا Russlan and Ludmilla (١٨٤٢) . وقد أعطت هاتان الأوبرتان القوة الدافعة الأولى للروح القومية فى الموسيقى الروسية . وكان الطابع الغنائى للأسلوب

(*) غير السوفيت اسمها إلى "إيفان سوسانين" (المراجع).

الصوتى الإيطالى لا يزال ماثلا فى موسيقاه ، غير أن هارمونياته وألحانه روسية صرفة كما أن تلوينه الأوركسترالى ثرى مشرق إلى أبعد حد.

وقد أصبح ألكسندر سرجيفتش دارجو ميجسكى A. S. Dargomijsky (١٨١٣-١٨٦٩) حامل لواء القومية الروسية فى الموسيقى من بعد جلنكا ، وكانت أوبراته مكتوبة بأسلوب خطابى أو بطريقة الأغنية الكلامية (البارلاندوا) التى تستخدم فيها الأنغام الموسيقية لتعميق تعبير الكلمة الروسية : إذ لم تعد روسيا بحاجة إلى الاعتماد على اللغات الأجنبية أو الموسيقى الغربية فى حياتها الفنية . وكانت جماعة "الخمسة" المشهورة ، التى كانت تجتمع فى بيت دارجو ميجسكى ، ابتداء من عام ١٨٥٩ ، متشبعة بروح القومية الفنية هذه ، فعملت من أجل رفع شأن المدرسة الموسيقية الروسية . وكانت هذه الجماعة تتألف من بالاكيريف Balakirev وكوى Cui وبورودين Borodin وموسور جسكى Moussorgsky وريمسكى كورسا كوف Rimsky Korsakoff.وقد عملت هذه الجماعة إلى جانب رعايتها للموسيقى الروسية الجديدة ، على مقاومة المؤثرات الألمانية التى جلبها أنطون روبنشتين Anton Rubinstein(١٨٢٩-١٨٩٤) إلى روسيا عندما كون جمعيته الموسيقية ومعهده الموسيقى الذى أحضر له أساتذة من الألمان . وكانت الموسيقى الألمانية عندئذ تعنى الموسيقى الفاجنرية ، مهما حاولت هذه الجماعة القومية أن توصد أبوابها فى وجه المؤثرات الفاجنرية الضارة ، فإن موسيقاها لم تستطع أن تتخلص تماماً من تأثير فاجنر.

على أن الروس الخمسة كانوا يختلفون مع فاجنر فى دور الأوركسترا وعلاقة الكلمة بالنص . فكانوا يرون مع جلنكا ودارجو ميجسكى ، أن للكلمة الأسبقية على الموسيقى . فإذا أراد الروسى أن يعرف ما يدور فى الأوبرا ، فعليه أن يعرف ما يقال فيها . ولما كان هذا الروسى أمياً من الوجهة الموسيقية ، فقد كان من الضرورى تأكيد وسيلة الاتصال التى يشترك فيها الروس جميعاً ، وهى اللغة ذاتها .وإذن فمهمة الأوركسترا هى تعميق الكلمة.

وكان القيصر الكسندر الثانى (١٨١٨-١٨٨١) قد حرر العبيد الروس ومنح الفنون كلها نوعاً من الحرية النسبية ، فأصبح التعبير عامة أكثر تحرراً ، وبدأ الشاعر والموسيقى فى الكتابة والغناء تمجيداً لوطنهم ، لا لبلاد أخرى بعيدة عنه . وقد عمل ميلى ألكسيفتش بالاكيريف (١٨٣٧-١٩١٠) وهو من تلاميذ جلنكا ، والموسيقىّ المحترف الوحيد من الخمسة ، عمل بجد فى سبيل إنشاء مدرسة موسيقية روسية إلى أن انطوى على نفسه فى عزلة دينية صوفية . كذلك فإن سيزار أنطونوفتش كوى (١٨٣٥-١٩١٨) قد شجع الثورة الفنية ، بوصفه عضوا فى الخمسة ، من خلال الموسيقى والأدب ، ولم يكن يطيق صبراً على تلك الشخصيات الموسيقية أو الأدبية التى تقدس التقاليد الموروثة فى الفن تقديساً مبالغاً فيه . أما ألكسندر بورفير يفتش بورودين (١٨٣٤-١٨٨٧) فإن شهرته تقوم على تلك الأوبرا التى عرضت بعد وفاته ، وهى "الأمير إيجور Prince Igor " ولقد كان "مودست موسورجسكى" (١٨٣٩-١٨٨١) أكثر الموسيقيين الخمسة أصالة ، وأقواهم أثرا - بعد جلنكا - فى خلق مدرسة روسية للموسيقى القومية . وقد كانت إيقاعاته الجريئة وهارمونياته المتغيرة وتنافراته الحادة تصور العالم الروسى المحيط به ، أما أسلوبه فكان شخصياً ،وكان يعنى بالنسبة إليه وسيلة منظمة لتصوير طبيعة الشعب الروسى وحياته بطريقة واقعية وعندما كان يجد القوالب أو المقامات الموسيقية التقليدية تعجز عن التعبير عما يراه ويحس به فإنه كان يتخلى عن التقاليد الشائعة ، ويستعيض عنها بوسيلة للاتصال الموسيقى تتيح له التعبير المناسب . وكان شعاره الفنى هو أن الموسيقى وسيلة للاتصال لا غاية فى ذاتها.

وينبئنا نيكولاى أندريفتش ريمسكى - كورساكوف (١٨٤٤-١٩٠٨) فى ترجمته الذاتية لحياته أن "الخمسة" كانوا ينظرون إلى أساطين الموسيقى القدامى على أنهم سذج عفا عليهم الزمان ."فقد كانوا ينظرون إلى يوهان سباستيان باخ على أنه متحجر ، بل على أنه مجرد طبيعة موسيقية رياضية لا مشاعر فيها ولا حياة ، يؤلف موسيقاه ، كآلة صماء" ومع ذلك فقد وجد كورساكوف من الضرورى ، وهو فى الثلاثينات من عمره ، أن يبذل مزيدا من الجهد فى دراسة فن الأساطين القدماء ،

حتى يستطيع استخدام التأليف الموسيقى أداة أكثر فعالية فى التعبير عن مشاعره بمزيد من العمق .وقد أفضت به رغبته الحارة فى تحقيق ذاته بوصفه مؤلفاً موسيقياً إلى أن يصبح أستاذا فى التوزيع الأوركسترالى والتلوين النغمى الذى يتميز بالفخامة المثيرة الشائقة . بفضل تمكن كورسا كوف من فن التأليف الموسيقى على هذا النحو ، أمكنه أن يصل بالآراء الجمالية لجماعة الخمسة إلى اكتمالها التام ، الذى كانت فيه مدرسة قومية موسيقية تتغلغل جذورها فى الألحان الشعبية للناس والأرض ، وتتغنى بتمجيد بلادها والتطلع إلى مستقبل أفضل لها.

ولقد كان بيتر إليتش تشايكو فسكى Peter Ilich Tchaikovsky (١٨٤٠-١٨٩٣) ، شأنه شأن "الخمسة" وطنياً متحمساً يتغنى بحب بلاده . وعلى الرغم من أنه كان يزدرى "الخمسة" لأنه كان تلميذا لروبنشتين ، فقد شارك "الخمسة" تحديهم للأقطاب القدماء ، ولا سيما باخ : فباخ قد روض انفعالاته ، أما تشايكوفسكى فكان يعيش تحت رحمة هذه الانفعالات . وقد حول باخ حياته المضطربة (*) إلى موسيقى منظمة ، أما تشايكو فسكى فكان يطلق العنان لمشاعره فى موسيقى غنائية باكية ، كما أن باخ قد تحكم فى القوالب التى طوت مشاعره فى داخلها وقمعتها ، أما تشايكوفسكى فلم يكن دائما يرعى القوالب التقليدية عندما كانت مشاعره تبحث عن مخرج للتعبير عنها . ومما له دلالته النفسية أن أخصب فتراته الخلاقة كانت تلك التى اعتلت فيها صحته أو تمالكته فيها الكآبة والحزن . ومن المؤكد أن تشايكوفسكى ينتمى إلى الموسيقيين الرومانتيكيين المتأخرين ، بفضل أسلوبه الغنائى الحزين ، وإيقاعاته المندفعة ،والتلوين الأوركسترالى لموسيقاه . وخلاصة نظرته الجمالية إلى الموسيقى هى أن يبث الموسيقى مشاعره ويجعلها معبرة عن أحاسيسه إلى حد يقرب من الإغراق المفرط فى الانفعال.

(*) لا أدرى كيف يصف المؤلف حياة باخ بالاضطراب والفوضى Chaos . إن دراستى لحياة باخ وموسيقاه ربما كانت أعمق وأطول دراسة ؛ بعد بيتهوفن . ولم أجد فى حياة باخ إلا رجلا مؤمنا بربه ، يرعى أسرته الكبيرة . قد تهيجه السخافة ، وعدم الإنصاف ، وقد يضايقه الغلمان الشماسة الذين يقوم على تعليمهم ، ولكن ذلك لا يحول الحياة - وحياة باخ بالذات - إلى فوضى واضطراب ! (المراجع).

وقد أصبح ألكسندر سكريابين A. Scriabın (١٨٧٢-١٩١٥) عضوا في جماعة دينية وفلسفية غامضة بدأت في روسيا بوصفها حركة تجديدية في مستهل هذا القرن . وكان مثله الجمالي الأعلى هو توحيد الفنون في إطار ديني يعبر فيه الجمال عن الحقيقة الأزلية . ولقد كشفت الموسيقى التي ألفها في الجزء الأخير من حياته - عندما كان عضوا في هذه الجماعة الغيبية ، عن سعيه إلى التعبير عن أفكاره اللاهوتية الصوفية هذه.

أما سرجي رخمانينوف Sergei Rachmaninoff (١٨٧٣-١٩٤٣) فقد وفد إلى أمريكا بعد الثورة الروسية . وقد كتب موسيقاه في قالب الكلاسيكيين وسادتها النزعة الذاتية الغنائية عند الرومانتيكيين . وعلى الرغم من أن حياته اقتربت من أواسط القرن العشرين ، فإنه لم يبد رغبة متحمسة في الأخذ بالتجديدات الموسيقية أو المذاهب المالية الحديثة ، إذ أن ما أراد التعبير عنه لم يكن يتصف بالأصالة التي تكفي لحفزه إلى التماس وسائل جديدة في التعبير.

وأخيراً ،فإن الموسيقيّ الروسي ، وكذلك الموسيقيّ في مختلف البلدان التي تحدثنا عنها في هذا القسم ، كان على وجه العموم يخلق موسيقاه في جو من الحرية الفنية التي كان أسلافه خليقين بأن يحسدوه عليها . وفي الوقت الذى ظل فيه الفلاسفة يعرفون طبيعة الموسيقى ومعناها بمذاهبهم العقلية المنظمة ، نجد الموسيقيّ في العصر الرومانتيكي قد ظل سائراً في طريقه الحر الطليق يكتب من الموسيقى ما يلائم حاجاته وأحواله النفسية.

الفصل الثامن

الفلسفات الموسيقية
فى عصرنا الحاضر

القسم الأول   الأصداء الأفلاطونية فى العالم الحديث :

قال الفيلسوف ألفرد نورث هوايتهد A. N. Whitehead (١٨٦١-١٩٤٧) إن تطور الفلسفة الغربية كان إلى حد بعيد مسألة إضافة هوامش وحواش إلى أفلاطون . وبالمثل كان التفكير الجمالي في الموسيقى في الحضارة الغربية تنويعاً على النغمة الأفلاطونية الأصلية ، مع زخارف أرسططالية . ذلك لأن الآراء الموسيقية التى أبداها أفلاطون فى محاورتى "الجمهورية" "والقوانين" قد ظلت على الدوام هي المعتقدات الجمالية التى كانت الكنيسة والدولة تقدران على أساسها فلسفاتها الموسيقية طوال العصور فى العالم الغربي. ومن المؤكد أن هناك تشابهاً قاطعاً في المفاهيم الموسيقية بين الفلسفات القديمة والوسيطة والحديثة للمذاهب الدينية ونظم الحكم السياسية المتسلطة . وكذلك نظم الحكم الديمقراطية ولكن إلى حد أقل . ففي الكنيسة الكاثوليكية لا تزال فلسفة أفلاطون الجمالية في الموسيقى سائدة حتى يومنا هذا ، وخير شاهد على ذلك فتوى البابا بيوس العاشر عن الموسيقى الدينية (١٩٠٣).(*)

ففي هذه الوثيقة المشهورة ، المتعلقة بالوظيفة الصحيحة للموسيقى من حيث هي جزء مكمل للطقوس الدينية الرسمية لمذهب الكنيسة إلى أن الوظيفة الرئيسية للموسيقى الدينية هي تجميل النص ، وتأكيد الكلم المقدس . فالمهمة الكبرى للموسيقى الدينية "هي أن تكسو النص الشعائرى الذى يراد للمؤمن أن يفهمه برداء لحنى مناسب ، وهدفها الصحيح هو زيادة فعالية النص حتى يتسنى له أن يحرك في نفس المؤمن مشاعر التقوى بمزيد من اليسر ... "(١)

فمن الواجب أن تتصف الموسيقى الدينية "بالقداسة والطهر" . وينبغى أن تكون خصائصها ملائمة لشعائر الصلاة ، وأن يستبعد منها كل "دنس" سواء أكان ذا طابع لحنى أم كان متعلقاً بطريقة أدائها . كذلك ينبغى أن تكون الموسيقى الدينية

(*) القائمة البيضاء لجمعية القديس جريجورى فى أمريكا The White List of the Society of St. Gregory of America ، نيويورك ١٩٥١.

(١) المرجع نفسه ، ص٧.

"سليمة القالب" إذا شاءت "أن تمارس فى آذهان مستمعيها تلك الفعالية التى تهدف الكنيسة إلى بلوغها بسماحها بفن الأصوات الموسيقية فى مجال الشعائر الدينية"[1]. ومن الواجب أن تتصف الموسيقى الدينية "بالشمول" فعلى حين أنه يصرح لكل أمة بأن تدخل موسيقاها القومية فى الكنيسة ، فمن الواجب أن تخضع هذه الموسيقى للمقتضيات الأساسية للموسيقى الدينية ، المتعلقة بالشعائر الكاثوليكية ، حتى يمكن أن تقبل موسيقى البلد الواحد بوصفها موسيقى دينية فى البلد الآخر.

وأضاف واضعو هذه الفتوى أن تلك الصفات الثلاث تتمثل على أكمل نحو فى الأناشيد الجريجوريانية التى ظلت تعد دائماً أرفع أنموذج للموسيقى الدينية "فكلما اقترب العمل الموسيقى المخصص للكنيسة فى حركته ووحيه ومذاقه من القالب الجريجورى ازداد بذلك اقتراباً من الصبغة الدينية والشعائرية ، وكلما تنافر مع هذا الأنموذج الأرفع ، كان أقل جدارة بأن يؤدى فى المعبد"[2] وإذن فالكنيسة الكاثوليكية تريد أن تستخدم الأناشيد الجريجورية ، وهى النوع الوحيد من الأناشيد الذى ورثته من آباء الكنيسة الأولين ، مرة أخرى على نطاق واسع لممارسة الشعائر الجماهيرية للعبادة . وتقول هذه الفتوى إن الدراسات الأخيرة أعادت للأناشيد الجريجورية تكاملها ونقاءها الأصليين (*)، وأن من الواجب فى الوقت الحالى بذل جهود خاصة لتشجيع استخدام الناس لهذه الأناشيد التقليدية "حتى يقوم المؤمن مرة أخرى بدور إيجابى فى المهام الكنسية ، كما كانت الحال فى العهود القديمة".[3]

---

(1) المرجع نفسه ، ص ٨.

(2) الموضع نفسه.

(*) أجريت فى القرنين السادس عشر والسابع عشر توزيعات للألحان الجريجورية فى نماذج إيقاعية ثابتة ، وأضيفت إليها آلة الأرغن بوصفها آلة مصاحبة لها . ولقد كان هذا النوع الردىء من المراجعة بعيداً كل البعد عن الروح الأصلية والطابع الدينى لهذه الأناشيد . وكان مثلا من أمثلة إعادة توزيع موسيقى عصر معين من أجل عصر آخر له حضارة وفلسفة مختلفة كل الاختلاف . وترتب على ذلك أن الأناشيد الجريجورية أصبحت عادية مملة مصحوبة بعزف الأرغن . وخلال عهد البابا بيوس العاشر أعيدت الألحان الجريجورية جزئيا إلى صورتها الأصلية ، ولكن مصاحبة الأرغن لها مازالت باقية.

(3) الموضع نفسه .

وتذكر هذه الوثيقة أن البوليفونية الكلاسيكية ، ولا سيما في مدرسة روما التي بلغت أوج كمالها خلال القرن السادس عشر في مؤلفات بالسترينا ، تتصف بكل الخصائص الموسيقية التي توجد في الإنشاد الديني . "فالبوليفونية الكلاسيكية تتفق اتفاقاً رائعاً مع الأناشيد الجريجورية .... ومن هنا تبين أنها تستحق مكاناً إلي جانب هذه الأناشيد ، في أداء المهام الرسمية للكنيسة .."[1] وعلى ذلك فمن الواجب استرجاع الموسيقى البوليفونية لكي تؤدي مهام كنسية هي زيادة روعة الاحتفالات والطقوس الدينية.

وتقرر الوثيقة أن كنيسة روما كانت تؤيد تقدم الفنون على الدوام ، وقد سمحت بإدخال الموسيقى الجديدة في شعائر العبادة .. "مع إبداء الاحترام اللازم للقوانين الشعائرية" كذلك ترحب الكنيسة بالموسيقى الحديثة في شعائرها إذا كانت تتمشى مع حاجات العبادة وتفي بمقتضيات الشعائر ."ومع ذلك ، فلما كانت الموسيقى الحديثة قد ظهرت لكي تخدم أساساً أغراضاً غير دينية ، فمن الواجب مراعاة الحرص الشديد إزاءها ، حتى لا تنطوي المؤلفات الموسيقية ذات الأسلوب الحديث ، التي يسمح بها في الكنيسة ، على أي عنصر ديني ، وحتى تتحرر من آثار العناصر التي اتبعت في المسرح ، ولا تتشكل حتى في صورها الخارجية بأسلوب المؤلفات العلمانية"[2].

وتحظر الوثيقة تماماً أي غناء باللغة القومية عند أداء المهام الشعائرية . كما تؤكد الكنيسة ضرورة غناء النص الشعائري بالطريقة التي تحددها السلطات الكنسية "دون تغيير للكلمات أو قلب لها ، ودون تكلف لا داعي له ، ودون تجزيء للمقاطع ، وإنما يجب أن يكون الإنشاد دائماً مفهوماً للمصلين السامعين".[3]

وينبغي ألا تكون السيادة للغناء المنفرد إلى الحد الذي يؤدي إلى فقدان الجزء الأكبر من الترتيل الشعائري لطابع الغناء الجماعي . وللمنشدين في الكنيسة

---

(١) الموضع نفسه.

(٢) الموضع نفسه.

(٣) الموضع نفسه.

وظيفة شعائرية ، ولما لم يكن فى وسع النساء الاضطلاع بهذه الوظيفة ، فلا يمكن السماح لهن بالاشتراك فى المجموعة الغنائية ، ولا ينبغى أن يسمح إلا لذوى التقوى والخلق الفاضل من الرجال بالاشتراك فى هذه المجموعة . وحتى لا تؤدى رؤية المصلين لأفراد المجموعة إلى صرف أنظارهم عن الطقوس التى تؤدى بالمذبح ، فمن الواجب إخفاء المجموعة الغنائية عن أنظار جمهور المصلين.

ثم تنتقل الوثيقة إلى الكلام عن استخدام الآلات فى الكنيسة ، فتقول: "على الرغم من أن الموسيقى اللائقة بالكنيسة هى الموسيقى الغنائية الخالصة، فإن الموسيقى المصحوبة بالأرغن مصرح بها أيضاً. ويجوز أيضاً السماح ، فى بعض الحالات الخاصة ، وفى الحدود اللائقة ومع اتخاذ الاحتياطات اللازمة ، ببعض الآلات الأخرى ، على ألا يكون ذلك إلا بإذن خاص من راعى الكنيسة ... ولما كان من الواجب أن تكون للغناء المكانة الرئيسية دائماً ، فإن على الأرغن أو أية آلة أخرى أن تقتصر على دعم الغناء ، ولا يجوز أبداً أن تطغى عليه . ولا يصرح بمقدمات موسيقية طويلة تسبق الترتيل ، أو بفواصل موسيقية قاطعة . ومن الواجب أن يكون صوت الأرغن بوصفه آلة مصاحبة للغناء فى المقدمات وفى الفواصل الموسيقية وما شابها خاضعاً لخصائص هذه الآلة ، بل إنه يجب أن يتصف بكل الصفات الخاصة بالموسيقى الدينية كما أوضحت من قبل. ويحظر استخدام البيانو فى الكنيسة ، كما يحظر استخدام الآلات التى تحدث ضجيجاً أو تبعث فى النفوس شعوراً بالاستخفاف كالطبول والصنوج "Cymbals" والأجراس وما شابها ولا يسمح على الإطلاق للفرق النحاسية بالعزف فى الكنيسة ، وإن كان من الممكن فى حالات خاصة بإذن من راعى الكنيسة ، السماح بآلات نحاسية محدودة العدد ، وتستخدم استخداماً لائقاً ، وتكون متناسبة مع حجم المكان – بشرط أن تكون القطعة المؤلفة ، والموسيقى المصاحبة ، مكتوبة بأسلوب جاد ملائم ، وأن تكون متفقة فى كل النواحى مع الأسلوب الخاص بالأرغن . أما فى المواكب التى تسير خارج الكنيسة فيجوز أن

يصرح راعى الكنيسة لفرقة نحاسية بالعزف ، على شرط ألا تعزف مقطوعات غير دينية."[1]

وتصرح الوثيقة على نحو قاطع بأن من الخطأ الفادح أن تخضع الشعائر للاعتبارات الموسيقية فى أداء المهام الكنسية ، إذ أن الموسيقى ليست إلا تابعة متواضعة للشعائر الدينية . كما تنصح الوثيقة الأساقفة بأن يؤلفوا فى أسقفياتهم لجنة مكونة من أشخاص لهم دراية واسعة بالموسيقى الدينية ، يقومون بالإشراف على هذه الموسيقى فى كنائسهم ."ولا يقتصر عملهم على التأكيد من أن الموسيقى صالحة فى ذاتها ، وإنما ينبغى أن يتأكدوا من أنها متناسبة مع قدرات المغنين ، وأنها ستؤدى دائماً بطريقة سليمة." [2]

وتطالب هذه الوثيقة المشهورة الخاصة بالموسيقى الدينية ، ببذل الجهود فى سبيل نشر معرفة الأناشيد الجريجورية عن طريق مدارس الإكليروس وبواسطة المؤسسات الكنسية ،كما تطالب بإنشاء مدرسة للغناء الدينى Schola Cantorum بين القساوسة لتعليم البوليفونية الدينية والموسيقى الشعائرية . ومن الواجب تعليم طلاب اللاهوت مبادئ الموسيقى الدينية وقوانينها ، وتعريفهم بالنواحى الجمالية للفن الكاثوليكى الدينى.

وينبغى إعادة المدارس الغنائية القديمة لتعليم الأطفال والكبار الموسيقى الدينية . كما ينبغى بذل الجهود لإعانة وتشجيع المدارس العليا للموسيقى الدينية ، إذ أن "مما له أهمية قصوى أن تقوم الكنيسة ذاتها بالاتفاق على تعليم المشرفين على مجموعاتها الغنائية ، وعازفى الأرغن والمغنين فيها ، وفقاً للمبادئ الصحيحة للفن الدينى."[3]

---

[1] المرجع نفسه ، ص ٨.

[2] الموضع نفسه.

[3] المرجع نفسه ، ص ١٠.

وقد أكد البابا الحالي بيوس الثاني عشر (*) في وثيقته البابوية : الرسول الإلهي Mediator Dei (١٩٤٧) - أكد من جديد الآراء الموسيقية للبابا بيوس العاشر، مع الدعوة إلى نوع من الموسيقى الدينية يكون تقياً حافلا بالمعاني حتى يجمع الناس سوياً ويقربهم من الرب. ولم يسمح البابا بيوس الثاني عشر إلا ببضع إضافات على الطقوس ا لدينية ، كترتيل الأناشيد الحديثة وعزف الموسيقى المعاصرة ، ولكنه يحث على مراعاة الحذر في اختيار الموسيقى الجديدة واستخدامها في الشعائر الدينية . ولكي يضمن البابا بيوس الثاني عشر أن الموسيقى الحديثة التي تدخل الكنيسة تتمشى مع الأهداف الروحية للعقيدة الكاثوليكية ، فإنه يؤكد ضرورة توقيع السلطات الكنسية جزاءات على أي انحراف عن الأساليب الموسيقية التقليدية.

القسم الثاني - الموسيقى والكنيسة والدولة :(**)

أصدرت اللجنة المركزية للحزب الشيوعي في الاتحاد السوفيتي ، في فبراير عام ١٩٤٨ ، قراراً تحتج فيه على بعض الموسيقيين السوفييت الذين كانت أعمالهم الفنية تنحرف عن التعاليم الجمالية وللفلسفة السوفيتية وأيدلوجيتها . وقد صدر هذا القرار في صورة تنديد بأوبرا "الصداقة العظيمة Great Friendship" (الموسيقى من وضع نوراديلي V. Nuradeli والنص من وضع مديفاني Mdivani) ، وهي الأوبرا التي عرضت بمسرح البولشوي في الاتحاد السوفيتي أثناء الاحتفال بمرور ثلاثين عاماً على ثورة أكتوبر .(١) وقد بدأ النقد بالتنديد بهذه الأوبرا على أساس أنها غير سليمة في موسيقاها وموضوعها ، وأنها على وجه الإجمال عمل غير فني . غير أن بضعة الأسطر التالية لم تترك مجالا للشك في أن اللجنة المركزية قد اغتنمت فرصة

(*) توفي البابا بيوس الثاني عشر بعد تأليف الكتاب ، في عام ١٩٥٨ . أما البابا الحالي (١٩٦٥) فهو بولس السادس. (المترجم).

(**) استمدت مادة هذا القسم من بحث للمؤلف بعنوان "الأصداء الأفلاطونية في النقد الموسيقي السوفيتي Platonic Echose in Soviet Musical Criticism" وقد نشر هذا البحث في عدد يونيه ١٩٥٠ من "مجلة علم الجمال والنقد الفني Journal of Aesthetics and Art Criticism.

(١) جريدة أزفستيا ، ١١ من فبراير ١٩٤٨ ، ترجمة ب . ل. كوتن.

الحكم على هذه الأوبرا الخاصة لكى توجه حديثها إلى كل الموسيقيين والنقاد السوفييت.

على أن العقيدة الحالية التى وضعها السوفييت ليست بالجديدة ، وإنما هى فلسفة فى الفن كانت تظهر فى أعقاب عدد من الثورات الدينية والاجتماعية فى تاريخ العالم الغربى . فلو تتبعنا هذه التعاليم الجمالية إلى أصلها ، لوجدنا أن هذه النظريات ذاتها إنما هى جزء من أنموذج متكرر يعود بنا إلى الوراء من الشيوعية الحديثة إلى عهد الإصلاح الدينى الأوروبى ، إلى الكنيسة فى العصور الوسطى وأخيراً إلى أفلاطون ذاته.

وأهم عنصر فى فلسفة أفلاطون فى الموسيقى - وهو أيضاً من النقاط الرئيسية التى كانت تدعو إليها الكنيسة والدولة - هو أن الموسيقى ، بوصفها مبحثاً تعليمياً ثقافياً ، ينبغى أن تستغل لتحقيق روح أخلاقية سليمة ولقد كان أفلاطون ينظر إلى الموسيقى على أنها أرفع من الفنون الأخرى . وعلى أساس أن للإيقاع واللحن تأثيراً أقوى فى أعماق النفس البشرية وفى حياة الإنسان الانفعالية . وقد انتهى أفلاطون من ذلك إلى أن تعود الإنسان الاستماع إلى الأساليب الموسيقية الصحيحة يساعده ، دون وعى منه ، على تنمية العادات السليمة التى تتيح له تمييز الخير من الشر.

وقد أعرب أفلاطون فى محاورة "الجمهورية" عن اعتقاده بأن المقامين الأيونى والليدى ينبغى أن يستبعدا من الدولة ، لأن لهما طابعاً مخنثاً ناعماً رخواً . أما المقامان الدورى والفريجى ، اللذان يتسمان بالروح العسكرية ، فمن الواجب استبقاؤهما[1] وبعد أن ربط أفلاطون بين تعاليمه الموسيقية وبين المبادئ الأخلاقية برباط وثيق ، طبق هذه التعاليم بطريقة عملية صارمة لكى يحمل بشدة على الشعراء المغنين الذين كانوا ينشرون نوعاً بدائياً من البوليفونية كان يلقى رواجاً فى أيامه فوصف هذه البوليفونية بأنها نشاز لا ينجم عنه إلا اضطراب الذهن ، ودعا الشاعر

---

[1] الكتاب الثالث ، ٣٩٩.

اليونانى إلى تأليف أنشودته الموسيقية على نحو من شأنه أن يتيح غناءها "نغمة نغمة" ، لا عن طريق "أنغام معقدة متنوعة" كما يحدث "عندما تصدر الأوتار صوتاً ويغنى الشاعر أو مؤلف اللحن صوتاً آخر ... " ويوجه أفلاطون تحذيره قائلا : "إن التوافقات والهارمونيات التى تجمع بين مسافات أكبر وأقل ، وبين أنغام بطيئة وسريعة ، أو عالية ومنخفضة" وكذلك التنويعات المعقدة عندما تكيف تبعاً لأنغام الليراLyre ، تؤدى قطعاً إلى إثارة صعوبات : "إذ أن المبادئ المتعارضة تولد الاضطراب."[1] والنتيجة التى يتوصل إليها من ذلك هى أن التنوع والتعقد فى الإيقاع واللحن أمر ينبغى تجنبه ، إذ أنه خليق بأن يبعث كآبة وحيرة ذهنية قد تبتعد بالناس عن النظام الطبيعى للأشياء إلى عالم الخيال واللامعقول.

وهناك مفكر آخر قريب العهد بنا ، هو تولستوى (١٨٢٨-١٩١٠) الذى نادى بمذهب أخلاقى فى الفن ، يرتكز على إدانة المجتمع وفنونه من جهة النظر الاجتماعية والدينية . وقد أدرجت روسيا السوفيتية ضمن تعاليمها الموسيقية كثيراً من آرائه الأفلاطونية ، حتى أن الكثير مما كان مجرد نظرية جمالية فى كتابات تولستوى ، قد أصبح واقعاً سياسياً فى نقطة الاعتراض الأولى التى ذكرت فيها اللجنة المركزية أن الأوبرا "مضطربة غير متوافقة ، تتألف كلها من تنافرات ومن مجموعات صوتية تمجها الأذن" كذلك تذكرنا اللجنة المركزية بأفلاطون إلى حد بعيد عندما تواصل كلامها فى نفس هذا الاتجاه فتقول : "فيما بين السطور والمناظر الفردية التى تتخذ ظاهرياً شكل ألحان تنفذ على حين غرة أصوات متنافرة غريبة تماماً عن الأذن البشرية ، تبعث فى نفس السامع إحساساً بالضيق"[2] ولا شك أن التشابه فى وجهة النظر بين هذه الفقرة وبين الفقرات التى اقتبست من قبل ملفت للأنظار بحق.

وهناك وجه شبه آخر يشد على وجود أصداء أفلاطونية فى الموسيقى السوفيتية . فقد كان أفلاطون يرى أن الشعر الغنائى والنغم لا ينفصلان ، ولكنه أكد أن القيمة الأخلاقية للنص بإخضاع القالب الموسيقى للشعر . وقد عارض بشدة أولئك

---

[1] القوانين ، الكتاب السابع ، ٨١٢-٨١٣.

[2] أزفستيا ، الموضع نفسه.

الموسيقيين الثوريين الذين ظهروا فى أيامه ، والذين حاولوا بالفعل تأليف موسيقى بلا كلمات ، إذ أنه "عندما لا تكون هناك كلمات ، يكون من العسير إلى أبعد حد إدراك معنى الانسجام والإيقاع ، أو معرفة ما إذا كانا يحاكيان أىّ موضوع ذى قيمة[1]."

وبالمثل كتب كالفان بلهجة تذكرنا إلى حد بعيد بالفقرة المشهورة فى "اعترافات" القديس أوغسطين ، فقال إن "من الضرورى مراعاة الحذر الشديد ، حتى لا يكون انتباه الأذن إلى تحولات الأنغام أقوى من انتباه الذهن إلى المعنى الروحى للكلمات".

والواقع أن هذا البحث فى موضوع النص والموسيقى كان يتخذ من آن لآخر صبغة مشكلة جمالية ، ومن هنا فليس من المستغرب أن يهتم به السوفييت فى ضوء حاجاتهم المباشرة . فقد جاء فى بيان اللجنة المركزية : "إن الاتجاه الشكلى فى الموسيقى السوفيتية أدى إلى ظهور ميل متحيز إلى القوالب المعقدة لموسيقى الآلات ، والسيمفونيات ، والموسيقى بغير نص كلامى ، بين المؤلفين الموسيقيين السوفييت ... وهذا كله يؤدى حتماً إلى ضياع أسس الثقافة الغنائية والتمكن من فن الدراما ، وإلى أن ينسى المؤلفون الموسيقيون كيف يكتبون للشعب."[2]

أما الموضوع الثالث لبحثنا فهو مسألة التجديد فى الموسيقى . فقد شن أفلاطون حملة شديدة العنف على التجديد الفنى . وعلى أساس اعتقاد أفلاطون بأن التغير الفنى يؤدى بعض الوقت إلى الفوضى فى الدولة ، كتب فى "الجمهورية" يقول إن أى تجديد فنى ينذر بأشد الأخطار على الدولة ، وينبغى حظره ، ويقول إن تغير أساليب الموسيقى يؤدى إلى تغير مصاحب لها فى قوانين الدولة ذاتها.[3]

ولم تكن الاعتبارات الجمالية هى التى دفعت القديس أوغسطين إلى إيثار مزامير داود البسيطة على الموسيقى ذات الانزلاقات الكروماتية التى كانت قد بدأت

---

[1] القوانين ، الكتاب الثانى ، ٦٦٩-٦٧٠.

[2] أزفستيا ، الموضع نفسه.

[3] الكتاب الرابع ، ٤٢٤.

تجد طريقها إلى شعائر الكنيسة فى أيامه . وإنما كان يخشى أن يؤدى إدخال الموسيقى الجديدة البعيدة عن حاجات الكنيسة إلى إلحاق أشد الأضرار بمصالح الكنيسة وتهديد استقرار الشعائر الكنيسة باستحداث تغيرات مستمرة مضطربة.

كذلك أراد كالفان أن تكون موسيقاه الدينية بسيطة معبرة عن تواضع النفس . وكانت حجته فى ذلك هى أن الإصلاح الدينى ما هو إلا إنكار للتبهرج والطقوس المعقدة التى تتميز بها الكنيسة الكاثوليكية . وإذن فمن الواجب حماية الموسيقى البروتستانتية من إنتاج أولئك المغرورين الذين لا يؤلفون الموسيقى لتمجيد الرب ، وإنما لكسب الشهرة لأنفسهم فحسب . فالموسيقى جزء لا يتجزأ من العقيدة الجديدة ، ولا يمكن أن تظل بمعزل عنها . وليس لمؤلف الموسيقى الشعائرية الحق فى تبديد طاقته فى أى نوع من الإبداع الموسيقى ، فيما عدا ذلك الذى يضمن تحقيق البروتستانتية وتقدمها.

وقد سار السوفييت فى ذلك الطريق أبعد من ذلك ، إذ رأوا أن التغيير الفنى لغرض التجديد وحده إنما هو تبديد لا طائل تحته . إنما الواجب أن يكون ذلك التغيير موجهاً نحو غاية اجتماعية بناءة . فاللجنة المركزية تقول : "إن الكثير من الموسيقيين السوفييت ، فى سعيهم وراء التجديد الذى أساءوا فهمه ، قد فقدوا فى موسيقاهم الصلة بحاجات الشعب السوفيتى وذوقه الفنى ، وأغلقوا على أنفسهم الأبواب إلا من فئة محددة من المتخصصين ومحترفى التذوق الموسيقى ، وقللوا من أهمية الدور الاجتماعى الأساسى للموسيقى ، وضيقوا معناها ، فتصروه على إرضاء الأمزجة المنحرفة لأصحاب النزعات الفردية فى الفن ... " "وقد بلغت الأمور حداً كبيراً من السوء فى ميدا تأليف السيمفونيات والأوبرات . وحين نقول ذلك ، فنحن إنما نتحدث عن أولئك المؤلفين الموسيقيين الذين يقتصرون على الاتجاه الشكلى المضاد للروح الشعبية . ويتبدى هذا الاتجاه بأجلى مظاهره فى أعمال مؤلفين موسيقيين كالرفاق ديمترى شوستا كوفتش وسرجى بروكوفيف ، وآرام خاتشاتوريان ، وف . شيبالين ، وج . بوبوف ،ون . مياسكوفسكى وغيرهم ... مثل هذه الموسيقى تتميز بإنكار المبادئ الأساسية للموسيقى الكلاسيكية ، والدعوة إلى

اللامقامية والنشاز والتنافر الهارمونى ، وكأن هذه هى علامات "التقدم" و "التجديد" في نمو القوالب الموسيقية ، كما تتميز برفض مبادئ أساسية فى التأليف الموسيقى كاللحن melody، والميل إلى التجمعات الصوتية المضطربة المريضة ، التى تحيل الموسيقى إلى تخليط فى الأصوات ، وإلى تكديس فوضوى لها."[1]

والخلاصة إذن أن أفلاطون كان قد ذهب إلى أن المقامات والأنغام الموسيقية المضبوطة بدقة ، والتى تؤثر فى الانفعالات تأثيراً فعالا نظراً إلى بساطتها المباشرة هى وحدها المفيدة . ولو استمع الإنسان إلى النوع الصحيح من الموسيقى لساعده ذلك على أن يبعث التوافق الإيقاعى بين نفسه المتناهية وبين اللامتناهى . أما التخليط الصاخب فيجعل النفس تصطدم بالنظام المثالى للأشياء فمن الواجب إذن أن يطرد من المجتمع أولئك الشعراء المغنون الذين يؤلفون موسيقى تتعارض مع النظام الطبيعى ، إذ أنهم محطمون للنفس ، ونذر سوء بانهيار المجتمع.

وقد اتخذت هذه الآراء الفلسفية دلالة دينية فى أعمال أولئك الموسيقيين الدينيين الأوائل الذين تشبعوا بروح الرهبنة ، فدفعتهم إلى تأليف موسيقى لتمجيد الرب والكنيسة ، وأخذ هؤلاء على عاتقهم أن يطرحوا مشاعرهم الشخصية وميولهم الموسيقية جانباً لكى يلبوا حاجات الكنيسة.

وكان لوثر ، شأنه شأن السابقين عليه ، يعتقد أن من الضرورى الالتجاء إلى كل وسيلة ممكنة لتعبئة القوى الانفعالية والنفسية للإنسان .وقد وضع لوثر ، بوصفه هو ذاته مؤلفاً موسيقياً ، وكذلك بوصفه زعيماً لحركة الإصلاح الدينى ، مذهباً جمالياً فى الموسيقى ، كان بطبيعة الحال أوغسطينيا فى ملامحه العامة ، ولكنه كان واقعياً إلى حد أنه جعل من الفن مجرد أداة لخدمة الدين . ولكى يعمل لوثر على تحقيق هذا الهدف ، أحل اللغة الألمانية محل اللاتينية التى كانت مستخدمة فى الشعائر

[1] أزفستيا ، الموضع نفسه.

الكاثوليكية ، واستعاض عن الأناشيد الجريجورية المعقدة بموسيقى أبسط وأقل غروراً ، كانت أقرب إلى الأغانى الشعبية الألمانية.[1]

أما كالفان فنظر إلى آراء لوثر على أنها متحررة أكثر مما ينبغى وكما سبق لأوغسطين أن حذر المسيحيين الأوائل طالباً إليهم أن يصموا آذانهم عن الألحان الوثنية المنبعثة عن المسرح الرومانى ، فكذلك حاول كالفان أن يحتفظ بنقاء البروتستانتية بمحو أية آثار باقية احتفظ بها لوثر من الموسيقى الكاثوليكية الشديدة التنوع والتعقيد . على أنه قد اتفق مع لوثر على أن شعائر الصلاة ينبغى أن تكون مفهومة للجميع ، ولذلك كانت الشعائر عنده تقام باللغات المحلية.

وبعد حوالى ثلاثمائة عام من ذلك التاريخ ، حاول تولستوى فى روسيا القيصرية أن يحقق إصلاحات اجتماعية ودينية مبنية على المبادئ المسيحية ففى كتابه "ما الفن"؟ نجد فقرة تجمع داخلها الآراء الجمالية الموسيقية لأفلاطون وأوغسطين ولوثر وكالفان . وكما كانت هذه الفقرة تلخيصاً للآراء الجمالية ذات الطابع الأخلاقى عند السابقين عليه ، فقد كانت أيضاً تنبؤاً بالآراء الجمالية الموسيقية السائدة فى روسيا اليوم . فى هذه الفقرة يقول تولستوى : "وإذن ففن المستقبل سيكون مختلفاً كل الاختلاف ، فى شكله وموضوعه ، عما يسمى الآن بالفن. فالموضوع الوحيد لفن المستقبل سيكون مشاعر تدعو الناس إلى التآلف ، أو مشاعر من النوع الذى كان يؤلف بينهم بالفعل . وأما أشكال الفن أو قوالبه فسيكون من شأنها أن تكون فى متناول يد الجميع . وعلى ذلك فإن معيار الامتياز فى المستقبل لن يكون ضيق نطاق المشاعر واقتصارها على البعض وحده ، بل سيكون على عكس ذلك ، عمومية هذه المشاعر وشمولها . ولن يكون هذا المعيار هو ثقل القالب وغموضه وتعقده ، كما يظن الآن ، وإنما سيكون إيجاز التعبير ووضوحه

---

[1] هوجو ليشتنتريت : الموسيقى والتاريخ والأفكار : Hugo Leichtentritt Music, History and Ideas ص ١٠٥ . مطبعة جامعة هارفارد ، كمبردج ، ١٩٤٦.

ملحوظة للمترجم : لهذا الكتاب ترجمة عربية بعنوان " الموسيقى والحضارة . ترجمة الدكتور أحمد حمدى محمود ، ومراجعة الدكتور حسين فورى (المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة) ، القاهرة ١٩٦٤.

وبساطته . وعندما يصل الفن إلى هذه المرحلة ، فعندئذ فقط لن يعود عاملا على تلهية الإنسان أو الحط من شأنه ، كما هو الآن ... " وفى موضع آخر يضيف تولتسوى قوله : "إن ألحان المؤلفين المحدثين خاوية تافهة إلى حد يبعث على الدهشة . ولكى يعمل الموسيقيون المحدثون على زيادة التأثر الذى تتركه هذه الألحان الخاوية ، تراهم يكدسون تحولات سليمة معقدة على كل لحن تافه ، لا على النحو المعروف فى بلادهم فحسب ، بل أيضاً بالطريقة المميزة لدائرتهم المقفلة ومدرستهم الموسيقية الخاصة . إن اللحن (المليودى) - كل لحن - حر ، ويمكن أن يفهمه الناس جميعاً ، ولكنه ما إن يرتبط بتوافق هارمونى خاص ، حتى يغدو فهمه مقصوراً على الناس المدربين على مثل هذا التوافق ، ويصبح غريباً ، لا على الناس العاديين من قومية أخرى فحسب ، بل أيضاً على كل من لا ينتمى إلى الدائرة الخاصة التى عود أفرادها أنفسهم على أنواع معينة من التنظيم الهارمونى . وعلى هذا النحو تدور الموسيقى كالشعر ، فى حلقة مفرغة . فالألحان التافهة التى تقتصر على دائرة ضيقة تثقل بتعقيدات هارمونية وإيقاعية وأوركسترالية لكى تزداد جاذبيتها ، ولكن هذا لا يزيد نطاقها إلا ضيقاً ، وبدلا من أن تصبح مفهومة للجميع على نطاق العالم بأسره تعجز عن أن تكون مفهومة حتى على المستوى القومى ذاته ، أى لا يفهمها الشعب كله ، بل بعض الناس فحسب."[1]

وتتفق اللجنة المركزية مع تولستوى فى هذه المبادئ الجمالية اتفاقاً تاماً فهى بدورها تؤكد أن الموسيقى ينبغى أن تكون واقعية لا مجردة أو منعزلة عن الشعب وعن حاجات الحياة السوفيتية . وتقول اللجنة المركزية إن هذه الوظيفة للموسيقى قد ضاعت لأن المؤلف الموسيقى لأوبرا "الصداقة العظيمة" "لم يستغل كنز الألحان والأغانى والأنغام الشعبية ، وكذلك الألحان الشعبية الراقصة ، التى يزخر بها الفن الخلاق لشعوب الاتحاد السوفيتي". غير أن محور الحجة التى تستند إليها اللجنة المركزية هى أن "ابتعاد بعض الموسيقيين السوفييت عن الشعب قد وصل

---

(1) ليوتولستوى : ما الفن ؟ Leo Tolstoy . What is Art ص ١٧٣ ، ١٤٨ (ترجمة Aylmer Maude) الناشر : Thomas Y. Crowell and Co. نيويورك ١٨٩٩.

إلى حد انتشرت فيه بيهم "نظرية" فاسدة مؤداها أن عجز الشعب عن فهم موسيقى كثير من المؤلفين السوفييت المعاصرين يرجع إلى أن الشعب ، على ما يقولون ، لم "ينضج" بعد إلى الحد الذى يتيح له فهم موسيقاهم المعقدة ، وأنه سيفهمها بعد مائة عام ، وأنه لا داعى للقلق أو الانزعاج إن كانت بعض المؤلفات الموسيقية لا تجد لها مستمعين." وتواصل اللجنة المركزية كلامها فتقول :"وهذه النظرية الفردية البحتة التى هى معادية فى صميمها للروح الشعبية قد مكنت بعض المؤلفين والباحثين الموسيقيين من أن يزيدوا أنفسهم عزلة عن الشعب وعن نقد المجتمع السوفيتى ، وأن يحبسوا أنفسهم بين جدران قواقعهم."[1]

وبعد عام من نشر جريدة "إزفستيا"لقرارات اللجنة المركزية، ألقى ديمترى سوستاكو فتش Dimitri Shostakovich (المولود سنة ١٩٠٦) خطاباً فى نيويورك دل على تأثير هذه القرارات : فقارن بين الفلسفات الموسيقية للمؤلفين الغربيين وبين الواقعية الفنية التى تتصف بها موسيقاه وموسيقى بروكوفييف . واتهم سترافنسكى ، بوصفه ممثلا للموسيقيين الغربيين ، بالشكلية المنحلة التى لا تؤدى إلا إلى تدهور الموسيقى.[*]

فقد أشار شوستا كوفتش أولا إلى أن سترافنسكى كان موسيقياً ينتظر له مستقبل باهر ، حتى انشق على تراث المدرسة الروسية القومية وانضم إلى معسكر "الموسيقيين الرجعيين من أنصار الاتجاهات التجديدية " ثم اتهم سترافنسكى بأنه يتجاهل الحاجات الموسيقية للجماهير ، وأشار إلى تصريحات سترافنسكى التى يقول فيها : "إن الجمهور بالنسبة إلى الفن ، هو لفظ كمى لم آخذه أبداً ، ولو مرة واحدة ، بعين الاعتبار" كما يقول فيها " إن الجماهير العريضة لا تضيف إلى الفن شيئاً ، ولا يكنها أن ترفع مستواه ، والموسيقىّ الذى يهدف عن وعى إلى اجتذاب الجماهير" لا يمكنه أن يحقق هذا الهدف إلا بخفض مستواه . إننى أهتم بروح كل

---

[1] إزفستيا ، الموضع نفسه.

[*] أود أن أشير إلى فساد هذا الرأى : فقد استقبل الاتحاد السوفيتى سترافنسكى استقبالا حماسيا رائعا ، لدى زيارته لوطنه الأصلى منذ عام أو عامين. (المراجع).

فرد يستمع إلى موسيقاى ، لا بالشعور الجماهيرى للجماعة" ثم تساءل شوستا كوفتش كيف يتسنى لمثل هذه النزعة الذاتية أن تساعد على النهوض بحياة الشعب؟ كيف يمكن لهذه الموسيقى المنحلة أن تخدم فكرة سياسية؟ ثم يواصل كلامه قائلا إن سترافنسكى يرد على هذه الأسئلة رداً بليغاً ، وذلك فى تصريحات بسيطة يقول فيها "إن موسيقاى لا تعبر عن أى شىء واقعى" ويقول : "إن موسيقاى لا تحكى شيئا" ولكن شوستا كوفتش يحذر مستمعيه قائلا إن فى هذا الإعلان الذى يؤكد انعدام المعنى والمضمون فى الموسيقى ، تتمثل الفلسفة الانحلالية المميزة لموسيقى سترافنسكى ، والتى تسود التفكير الجمالى الموسيقى فى البلاد الرأسمالية.

ثم ينتقل شوستاكوفتش إلى إيضاح ما يعنيه السوفييت بالواقعية فى الموسيقى ، فيميز بين النزعة الطبيعية والنزعة الواقعية . فالمحاكاة الطبيعية فى الموسيقى هى محاكاة بيتهوفن لصوت الطائر فى "السيمفونية الريفية" ومحاكاة شتراوس لأصوات الخراف فى "دون كيخوته" ويلاحظ شوستا كوفتش أن هذا النوع من المحاكاة الموسيقية قد ظهر فى أكثر صوره تطرفاً عند أولئك الموسيقيين الذين يقلدون صفير القطارات وضجيج الآلات الصناعية . والواقع أن الموسيقيين الذين يؤمنون بفلسفة الفن للفن إنما يخلطون بين معنى المحاكاة الطبيعية ومعنى الواقعية فى الموسيقى . ولقد تعلم الموسيقيون ذوو النزعة الشكلية كيف يصورون كل أنواع الأصوات ، فى الموسيقى ، ولكن شوستا كوفتش يشكو من أنهم نسوا كيف يعبرون عن انفعالات البشر ومشاعرهم وتجاربهم ويصورنها بدقة . ونظرا إلى انعزال الموسيقيين من أصحاب النزعة الشكلية عن حياة الجماهير ، فإنهم نسوا فن وصف مشاعر الناس وتجاربهم . أما الواقعية فى الموسيقى فتعنى "التعميم من تجربة الحياة الكبرى ، وفى الوقت ذاته إفراد ماله أعظم الأهمية فى عملية الحياة . فالأمر هنا إنما يتعلق بالفنان من حيث هو عنصر تقدمى فى المجتمع البشرى ، ومرب ومعلم ، يعيد فى أعماله تأكيد القيم الأخلاقية والجمالية . والمسألة هنا هى أن من الضرورى للموسيقى ألا تعود وسيلة للترويح ، وألعوبة فى أيدى المتحذلقين والمحترفين

والمتخصصين الفنيين ، وأن تصبح مرة أخرى قوة اجتماعية كبرى تخدم البشرية فى كفاحها من أجل التقدم وانتصار العقل."

ويضرب شوستا كوفتش أمثله للمبدأ الواقعى السوفيتى فى الموسيقى بأعمال مثل كنتاتة (غنائية) بروكوفييف (١٨٩١-١٩٥٣) : ألكسندر نيفسكى Alexander Nevsky وكنتاتة "زدرافتسا Zdravitsa"، وأوبرا "الحرب والسلام". وهو يعلل نجاحه الخاص من حيث هو مؤلف موسيقىّ سوفيتى بأنه كان فى الماضى يوثق روابطه بالشعب الروسى عن طريق موسيقاه ."فقد كنت أسعى إلى الاهتداء إلى لغة يمكن أن يفهم معناها . وعلى العكس من ذلك فإنى فى أعمالى التى انحرفت فيها عن الموضوعات اللحنية الكبيرة والصور المعاصرة – ولا سيما تلك الأعمال التى ألفتها فى سنوات ما بعد الحرب – فقدت اتصالى بالشعب ، وأخفقت . ولم تكن أعمالى هذه تلقى استجابة إلا من دائرة ضيقة من الموسيقيين المحترفين غير أنها لم تلق ترحيباً من الجماهير الضخمة للمستمعين".

القسم الثالث - الموسيقى بوصفها تعبيراً :

كتب الفيلسوف جون ستوارت مل (١٨٠٦-١٨٧٣) يقول : "لشد ما كانت تؤرقنى فكرة إمكان استنفاد التجمعات الموسيقية . ذلك لأن الأوكتاف لا يتألف إلا من خمسة أصوات ونصفى صوت ، وهى أصوات لا يمكن أن تجمع .. إلا بعدد محدود من الطرق التى ليس فيها ما هو جميل سوى نسبة بسيطة منها . وقد بدا لى أن معظم هذه التجمعات الجميلة لابد أن تكون قد كشفت من قبل ، بحيث لا يعود هناك مجال لظهور مجموعة طويلة متعاقبة من الموسيقيين أمثال موتسارت وفيبر ، الذين يمكنهم أن يكتشفوا لنا كنوزاً جديدة رائعة من الجمال الموسيقى ، كما فعل هذان بالفعل"[1]. ولقد كانت مخاوف مل راجعة إلى إمكان استنفاد النظام الهارمونى المقفل إذ أنه كان ينظر إلى مفهوم الجمال فى الموسيقى من خلال القيم التقليدية

---

[1] نيكولاس سلونيمسكى : معجم السلالم الموسيقية والنماذج اللحنية : Nicolas Slonimsky Thesaurus of Scales and Melodic Patterns ص ٦ , الناشر Coleman - Ross Co. نيويورك ١٩٤٧.

غير أن موسيقى النصف الثانى من القرن التاسع عشر كانوا بالفعل قد بدأوا يتجاوزون النظرة إلى الجمال فى الموسيقى من خلال ذلك العدد المحدود من الطرق التى تجمع بها الأصوات الكاملة الخمسة ونصفا الصوت فى الأوكتاف.

فقد استخدم فاجنر عن وعى التنافر الهارمونى لزيادة جمال التعبير . ذلك لأنه كان يرى أن الجمال فى الموسيقى هو التعبير ، وأن التوافق أو التنافر ما هما إلا طرفان لهما فعالية انفعالية ، ولا يمكن التمييز بينما إلا على نحو أكاديمى بحت . وقد قبل ديبوسى الوجه من أوجه تفكير فاجنر الجمالى ، إذ أنه بدوره كان يستهدف زيادة ثراء عالم الخيال عن طريق الموسيقى : فوسع نطاق العلاقات الهارمونية ، واستخدم التنافر دون تمهيد أو حل له ، وأدخل أنغاماً غريبة عن التآلف الأصلى (الكورد Chord) . وقد طعم ديبوسى موسيقاه بتلوين شرقى وبالمقامات القديمة ، وكان يتنقل بين السلالم بحرية تامة دون اهتمام بنوعها . والأمر الذى كان يهمه هو بعث حالة نفسية معينة، ولذلك استخدم كل درجات السلم ، وجميع التآلفات الهارمونية التى تنتمى إلى الديوانين الكبير والصغير ، ووزعها لكى يبعث التأثير الذى يود أن يحدثه ففيما بين الرومانتيكى الألمانى فاجنر والتاثيرى الفرنسى ديبوسى ، حدثت ثورة كاملة فى الطابع الجمالى والأسلوب الفنى للموسيقى . والواقع أن الأساس الجمالى للموسيقى الحديثة فى القرن العشرين إنما يرجع إلى العبقرية الخلاقة لهذين المؤلفين الموسيقيين اللذين أثبتا عدم وجود مبرر لمخاوف الفيلسوف من أن تكون الموسيقى نظاماً مقفلا له إمكانيات محدودة فى إنتاج أنغام جميلة . وسوف نبين ، فى العرض الذى سنقدمه لموسيقانا الحالية ، الطريقة التى عبر بها الموسيقيون الخلاقون فى مختلف البلاد عن أنفسهم.

كان إريك ساتى Eric Satie (١٨٦٦-١٩٢٥) هو الأب الروحى لجماعة "الستة Les Six" فى باريس بعد الحرب العالمية الأولى ، وكان نطاق أفكاره الموسيقى يمتد من الهزل المتعمد إلى الفلسفة التأملية . وقد اختار مقتطفات من محاورات أفلاطون ولحنها فى أكثر أعماله طموحاً ، وهو الدراما السيمفونية "سقراط" وقد أصبح ساتى المعبود المختار للطليعة الموسيقية وللوجوديين فى

الفلسفة . إذ أن هؤلاء جميعاً قد نسبوا إليه فضل الوصول بالاتجاه المضاد لفاجنر في الموسيقى الفرنسية إلى القمة ، واستخدام هارمونيات جريئة قبل ديبوسي ورافل Ravel(١٨٧٥-١٩٣٧).

إن كل عصر في الموسيقى يلتمس لنفسه معبوداً يتخذه مصدراً للإلهام فالرومانتيكيون قد جعلوا من بيتهوفن معبودهم الملهم ، أما الموسيقيّ الألماني ماكس ريجر Max Reger (١٨٧٣-١٩١٦) فتحول إلى باخ لكي يستلهمه روح البوليفونية من جديد . فقد اعتقد ريجر أنه وجد في باخ مثلا رائعا للتجرد الكلاسيكى الذى يصلح ترياقاً يعوض تأثير الانفعالات المتدفقة عند الرومانتيكيين وكان ما يتهم به ريجر هو القيم التكنيكية للنغم والقالب، فدفعته حماسته للتجرد الخالص إلى إساءة فهم معبوده باخ بتأكيد الرمز الموسيقى بدلا من الانفعال الذى يمثله الرمز.

ولكن ريشارد شتراوس Richard Strauss (١٨٦٤ -١٩٤٩) لم يكن يشارك مواطنه ريجر فلسفته الجمالية المتجردة الخالصة . ولقد كان يشترك مع ريجر في تمكنه التام من التكنيك الموسيقى ، ولكنه - على خلاف ريجر - كان يستخدم هذا التكنيك في استطلاع إمكانيات الآلات الموسيقية والقالب الموسيقى ، حتى يستطيع نقل مشاعره وأفكاره بطريقة وصفية شديدة الفعالية . وتتميز موسيقاه بالتوفيق بين عناصر مختلفة ، وبالواقعية التصويرية . وهى تحلق أحيانا في قمم لحنية تبدو المؤلفات الرومانتيكية الجديدة لفاجنر معتدلة بالنسبة إليها . ولقد كان شتراوس يشترك مع فاجنر ومالر في العجز عن الإيجاز : فهو مطيل كثير الكلام.

أما فيروتشيو بووزني Ferruccio Busoni (١٨٦٦-١٩٢٤) وهو موسيقى وعازف على البيانو وباحث نظرى إيطالى ألمانى . فقد احتج مثل ريجر على رومانتيكية القرن التاسع عشر وطالب بالعودة إلى الوضوح والمنطق المنظم اللذين كانت تتسم بهما كلاسيكية القرن الثامن عشر في الموسيقى . وعلى حين أن ريجر أصبح تلميذا لباخ ، واعترف بذلك ، فإن بوزونى تحول إلى موتسارت الذى نظر إليه على أنه صاحب أعظم أسلوب في الموسيقى . وأدت عودة ريجر وبوزونى إلى

النزعة الشكلية للمذهب الكلاسيكى ، وانصرافهما عن الرومانتيكية الانفعالية . الى ظهور مذهب موسيقى جمالى فى القرن العشرين بلغ قمته فى النزعة الكلاسيكية الجديدة عند "هندميت Hindemith" وسترافنسكى.

ولقد كان كتاب بوزونى "الخطوط العامة لمذهب جمالى جديد فى الموسيقى Sketch on aNew Esthetic of Music" (١٩٠٧) - كان هذا الكتاب دفاعاً عن القوالب الخاصة والأسلوب الواضح الذى كان مولعاً به ، فى صورة فقرات وجمل منفصلة . ففى هذا الكتاب أعلن معارضته للاعتقاد القديم بأن الموسيقى محاكية للطبيعة ، وسخر من الفكرة الرومانتيكية القائلة إن الموسيقى محاكاة للحياة وإنما الموسيقى بالنسبة إليه طريقة ذات أسلوب منظم للتعبير عن الأحوال النفسية والانفعالات . ولقد كانت آراء فاجنر الجمالية بعيدة عن الصواب فى رأيه ، كما كانت فى رأى هانسليك . وقد سخر فى أوبرا "أرلكينو Arlecchino" التى وضع هو ذاته موسيقاها من الرومانتيكيين ، وذلك فى صورة تهكم على المجتمع والأخلاق والحرب والفلسفة والدين ، وقبل ذلك كله، على فساد طريقة الرومانتيكيين فى استخدام قالب الأوبرا.

وانتهى بوزونى من ذلك إلى أن موسيقى الرومانتيكيين وصفية إلى حد مفرط ، وأكد أن موسيقاهم تنطوى على عناصر غريبة عن الروح الحقيقية للموسيقى (وخص بالذكر مؤلفات ريشارد شتراوس ، الذى كان فى قصائده السيمفونية يستخدم الموسيقى لأغراض الوصف الواقعى ، كوصف صوت طاحونة الهواء وهى تدور ، وأصوات الخراف) . أما هو فرأى أن الموسيقى ينبغى أن تظل نغما وقالباً خالصين فليست مهمة الموسيقى هى إثارة الانفعالات ، وإنما هى تكوين تجمعات نغمية مرتبة عقليا ، وقوالب مبنية على أسلوب منظم.

وكان بوزونى ينظر إلى الرومانتيكية على أنها مذهب جمالى فى الموسيقى يرفع من شأن الانفعالات ويكتم صوت العقل . وقد اتفق هيجل على أن الكلاسيكية هى انتصار الشكل (أو القالب) على الموضوع ، والعقل على الانفعال . كما وافق على ملاحظة "جيته" القائلة إن كل ما هو صحى كلاسيكى ، وكل ما هو مريض

رومانتيكي . وقد وجدت آراؤه تعبيراً موسعا عنها في كتابات أوزفالد شبنجلر Oswald Spengler (١٨٨٠-١٩٣٦) الذى ذهب إلى أن الموسيقى ذات البرنامج إنما هى مفهوم رومانتيكى ينتمى فى الواقع إلى فن الرسم لا إلى الموسيقى . ومن هنا كتب شبنجلر يقول : "إن كل فن رومانتيكى إنما هو أغنية الموت (Swan – Song) ، وهو التعبير الأخير عن مدنية ، وما هو إلا ألوان الخريف الزاهية التى تسبق سقوط الأوراق ، أو الكتابة على الحائط (*) التى تنذر بالدمار ، أو المذنب المشتعل (**) الذى ينذر بقرب الفوضى والانحلال".

ولم يكن بوزونى يشارك شبنجلر تشاؤمه التاريخى ، وإنما كان كتابه فى علم الجمال شهادة إيمان بقرب حلول عهد جديد فى الموسيقى . وكان الهدف الذى يسعى إليه بوصفه موسيقياً وباحثاً نظرياً ، هو تطوير إمكانيات نظامنا النغمى وتشجيع التجريب على آلات جديدة.

أما الموسيقىّ الفنلندى جان سيبليوس Jan Sibelius (ولد فى ١٨٦٥) (*) فقد وصفه معاصروه بأنه مؤلف موسيقى ذات أصول شعبية ، يستمد الوحى من الطبيعة ويصورها بأسلوب رومانتيكى . وقد أعرب سيبليوس ، بطريقته الخاصة ، عن اعتقاده بأن المبادئ الجمالية للمذهب الكلاسيكى هى طريق المستقبل . وكتب هارون كوبلاند Aaron Copland يقول عنه : "إن سيبيليوس موسيقى شعبى بطبيعته .. فلديه كلف دائم بالعودة إلى أسلوب ريفى يستلهم فيه الوحى الشعبى وإلى أن يكرر ذاته فى موضوعات لحنية وصيغ فنية ، ويضعنا دائما فى نفس الجو الانفعالى . على أن هذه اتجاهات لا يمكن أن يتصف مؤلف موسيقى من الدرجة الأولى بواحد منها "[1]. وفى مقابل ذلك كتب الناقد أولن داونز Olin Downes

---

(*) إشارة إلى الاتزار الإلهى الذى تلقاه الملك ساردنا بال ، مخطوطا على الحائط ، يعلنه بنهاية ملكه وتدمير مملكته. (المراجع).

(**) إشارة إلى الاعتقاد السائد فى القرون الوسطى وما بعدها ، لدى ظهور المذنبات ، بقرب حدوث دمار شامل. (المراجع).

(*) توفى عاد ١٩٥٨. (المترجم).

(1) "موسيقانا الجديدة Our New Music" ص٤٢ = ٤٣ . الناشر Whittlesey House لندن ١٩٤١.

يقول "الحقيقة أن أعظم أقطاب الكلاسيكية الجديدة في الموسيقى الحالية هو سيبيليوس ، وليس سترافنسكى بمحاكاته الزائفة للأقطاب القدماء ، ولا هندميت بإحيائه الحديث للكنترانبط القديم والقوالب الخاصة فى موسيقى الآلات."[1]

ويتمثل الاتجاه الكلاسيكي الجديد بوضوح في أعمال الموسيقى الإنجليزى رالف فون وليامز Ralph Vaughan Williams(ولد عام ١٨٧٢)[*] وذلك فى اهتمامه بالقالب واستخدامه للكنترانبط . فهو يترجم المشاعر المثيرة للخيال والصور الشعرية إلى تجمعات نغمية يقصد منها التعبير عن المشاعر الموسيقية ولا شيء غيرها ، مهما بدا وقعها على الأذن غريباً . على أن الأمل المشرق للموسيقى الإنجليزية إنما هو فى بنيامين بريتن B. Britten (المولود فى ١٩١٣) . فهو بدوره يعرب عن "ولاء أبدى لباخ" وهو بدوره يساير باخ فى رأيه القائل إن الصوت البشرى هو الآلة الموسيقية النهائية ، وأن آلات الأوركسترا تكون أفضل كلما كان صوتها أقرب إلى الصوت البشرى . ولكن على الرغم من إيثار بريتن للصوت البشرى ، فإن عظمته تظهر أيضاً فى موسيقاه الأوركسترالية وفيما ألفه من موسيقى الغرفة Chamber music. ولقد كانت أوبرا "بيتر جرايمز Peter Grimes" التى وضع موسيقاها تحقيقاً فعلياً لأمل "فيبر" الجمالى فى جعل الأوبرا مزيجاً من الشعر والغناء والتمثيل ، وبذلك تحققت فى أوبرات بنجامين بريتن العودة إلى اندماج الفنون عند اليونانيين.

أما حالة الموسيقى فى الولايات المتحدة الأمريكية ، فإن خير وصف لها هو ذلك الذى قدمه توماس جيفرسون - إذا جاز لنا أن نعود مؤقتا إلى الوراء قرابة قرنين من الزمان - فى خطاب بعث به إلى صديق له كان يراسله فى باريس ، وفيه يقول : "إن كانت هناك نغمة أحسد عليها أى شعب فى العالم ، فهى موسيقى شعبكم ذلك لأن الموسيقى هى الانفعال الأثير لدى . غير أن القدر شاء أن أعيش فى بلد تعانى الموسيقى فيه حالة من الهمجية تدعو إلى الرثاء ... " وحتى فى القرن

---

[1] جريدة النيويورك تايمز ، ٢١ ديسمبر ١٩٤٧.

[*] توفى عام ١٩٥٨. (المترجم).

الماضي ، عندما كانت أوروبا تنعم بعصر الرومانتيكية العظيم كتب رالف والدو إمرسون (١٨٠٣-١٨٨٢) يقول عن الموسيقيّ الخلاق : "لكم يبدو لي الفنانون الموسيقيون في المجتمع متحيزين ضيقي الأفق وكأنهم خصيان مشوهون .. إن السياسة ، والإفلاس ، والصقيع والمجاعة والحرب - كل ذلك لا يهمهم ، وإنما يجعلون شغلهم الشاغل حك أوتار أو نفخ أبواق."

ولقد كانت بداية أول مدرسة أمريكية في الموسيقى مقترنة بظهور أعمال جورج تشادويك George W. Chadwick (١٨٥٤-١٩٣١) وتشارلس مارتن لوفلر C. M. Loeffler (١٨٦١-١٩٣٥) وإدوارد الكسندر ماكدويل E. A. Macdowell (١٨٦١-١٩٠٨) . وقد ظهر تأثير الأوروبيين بوضوح في أفكارهم الموسيقية والقوالب التي استخدموها ، على الرغم من كل محاولاتهم تصوير الطبيعة الأمريكية بلون محلي . وفي موسيقى تشارلس آيفز C. Ives (١٨٧٤-١٩٥٤) التي أعقبت الأعمال السابقة تظهر أفكار أكثر أصالة وتعبيرات أشد جرأة . ومنذ ذلك العهد بلغت أمريكا سن الرشد موسيقياً ، وفتحت أبوابها لإيواء الموسيقيين الذين فروا من الثورة الروسية ومن الاضطهاد النازي ، والذين أقاموا في الولايات المتحدة ليزيدوها ثراء بموسيقاهم ، وذلك بوصفهم مؤلفين ومعلمين موسيقيين في آن واحد . ومنذ بداية القرن العشرين قل اعتماد أمريكا على الموسيقيين الأوروبيين الذين كانت تتخذهم أنموذجاً لها . واستطاع روى هاريس Roy Harris (المولود في ١٨٩٨) وروجر سيشنز Roger Sessions (١٨٩٦) وولتر بيستن Walter Piston وفرجيل طومسون Virgil Thomson (١٨٩٦) وراندال طومبسون Randall Thompson وهارون كوبلاند Aaron Copland (١٩٠٠) بوصفهم مؤلفين موسيقيين ومعلمين ونقاداً ، أن يستهلوا عهد إحياء موسيقي في هذا البلد ، ازدادت قوته بفضل تدفق الموسيقيين الأجانب وتقدم عصر العلوم . والواقع أن أمريكا تدين لهؤلاء الرجال بالكثير ، حتى رغم كونهم هم أنفسهم يدينون بالفضل لأوربا . ويمتاز هؤلاء بنضج في الأفكار يثرى الغن الموسيقي بأصالته ونضارته . وهم يبدعون موسيقاهم بطريقة مباشرة ، وببساطة كلاسيكية ، وكأنهم يؤلفون أنشودة وطنية.

أما الجيل التالى من الموسيقيين فلا يسمح لأية أغلال موسيقية بأن تقيد أفكاره ورغبته فى التعبير . ذلك لأن مارك بلتسشتين Marc Blitzstein(المولود فى ١٩٠٥) ووليام شومان Sohuman .W (١٩١٠) وصاموبل باربر Samuel Barber(١٩١٠) وبول باولز Paul Bowles (١٩١١) ولينار دبرنشتين Leonard Bernstein ينظرون إلى النغم والقالب على أنهما وسيلة للاتصال وأنموذج له ، ينبغى أن يتغير وفقاً لحاجات التعبير . وهم متمسكون بالرأى الجمالى القائل إن الفنان إذا ما قال أشياء قديمة فمن الواجب أن يقولها بطريقة جديدة ، أما إذا كانت لديه القدرة أن يقول شينا جديداً ، فإن من واجبه ألا يقوله بقوالب الماضى ، بل ينبغى أن يقوله بأية طريقة يمكن أن يقال بها فى الموسيقى.

أما تلك الصيحة التى يرددها كثير من النقاد والفلاسفة المعاصرين من أن الموسيقى الحديثة متنافرة ومنحلة ، فهى ليست جديدة فى تاريخ الفنون . فقد كان الانتقال من عصر موسيقى إلى آخر يقترن دائما بالسخرية والاحتقار من جانب المحافظين والتقدميين معاً . ولقد سبق أن قال فولتير إن الأذن البشرية تحتاج إلى جيل بأكمله لكى تعتاد أسلوبا موسيقياً جديداً . وقد يكون فى هذا القول مبالغة ، غير أنه فى جملته صحيح . كذلك قيل إن تفضيل مؤلفينا الموسيقيين المعاصرين للأسلوب الموضوعى اللاشخصى فى الموسيقى يعنى أنهم يتجنبون أية شبهة للأحاسيس فى فنهم . وهذا القول لا يقل بطلاناً عن اتهام الموسيقى المعاصرة بالانحلال . فالموسيقىّ المعاصر يقول ما يريد أن يقوله بطريقته الخاصة ، وهذه الطريقة التى يعبر بها عن نفسه مختلفة عن الطرق التى كانت متبعة فى الماضى . وليس لنا أن نتوقع من الموسيقىّ الذى يعيش فى أيامنا هذه أن يعبر عن نفسه بقالب وأسلوب موسيقى عصر الباروك ، مثلما ينبغى ألا نتوقع من الشاعر المعاصر أن يكتب بلغة وأسلوب الشعراء فى عصر إليزابيث.

إن الموسيقى الحديث يخلق وفقاً لمعيار عملى للقيم الموسيقية : فهو يقول ما يريد أو ما يتحتم عليه أن يقوله بأية طريقة يمكنه بها أن يجعل موسيقاه فعالة . ولا شك أن الناقد الذى يستمع إلى هذه الموسيقى للمرة الأولى ويحاول تقويم هذا

التعبير الجديد عن المشاعر ، ليس في موقف يحسد عليه : فعليه أن يتذكر أن كل جديد ليس بالضرورة جيداً ، وليس كل تغير تقدماً . ولكن ينبغي أن يدرك أيضا أنه إذا قدر الموسيقى الجديدة بمعايير قديمة ، فقد يصبح في العصر الحالي بمثابة الناقد "أرتوزى" (*) في عصره.

القسم الرابع - فلسفة جمالية جديدة للموسيقى :

أدرك أرنولد شونبرج Arnold Schonberg (١٨٧٤-١٩٥١) قرب مطلع هذا القرن أن النظام الدياتوني ، بديوانيه الكبير والصغير ، قد أخذ يتحلل ويتفكك طوال ما يربو على خمسة وسبعين عاماً ، وأن الفلسفة الجمالية للموسيقى الغربية، المبنية على مبدأ المقامات التي يتألف منها الديوانان ، قد أخذت تنهار . ذلك لأن التلوين الكروماتي الذي حفلت به موسيقى الفترة الأخيرة من القرن التاسع عشر قد عمل على هدم النظام النغمي الذي كان يكون جزءاً أساسياً من مفهوم التركيب المنطقي الموسيقي في الغرب ، وهو المفهوم المرتكز على النظام الدياتوني . لذلك وضع شونبرج نظاماً مؤلفا من اثنتي عشرة نغمة (وهي مجموع النغمات وأنصافها في السلم) يحل محل النظام الدياتوني المتداعي ، عن طريق إيجاد مجموعة جديدة من العلاقات (هي الصف النغمي (tone row) يكون لكل نغمة من الأنغام الاثنتي عشرة فيها مركز متساو ، بدلا من المركز المُميز لنغمة الأساس (الأولى) والنغمة المسيطرة (الخامسة) في النظام الدياتوني . والواقع أن هذا النظام لم يتخل عن مفهوم "المقامية Tonality" كما زعم نقاده وكل ما في الأمر أنه خلق نوعاً جديداً منها.

ولقد كانت موسيقى شونبرج ومدرسته رد فعل على رومانتيكية القرن التاسع عشر ، وكان من رأى هذه المدرسة (المسماة بمدرسة فيينا) أن اللغة الهارمونية واللحنية للسلم . الدياتوني كانت تلجأ على نحو متزايد ، كلما فقد تماسكها الموسيقي بالتدريج ، إلى عناصر غير موسيقية . ذلك لأن الموسيقى حين بدأت تفقد

(*) ناقد رجعي حمل على "مونتيفردى" واتهمه بالتجديد المسرف (أنظر الفصل الخامس من هذا الكتاب) (المترجم)

بالتدريج قدراتها على تصوير فكرة موسيقية خالصة ، نظراً إلى أن بناءها المنطقى كاد أن تستنفد إمكانياته أخذت ، تزداد اعتماداً على الأساليب الأدبية والوصفية التى يعدها صاحب النظرة الخالصة أساليب غير موسيقية فى أساسها .وهكذا يرى شونبرج أن الفلسفة الجمالية للموسيقى فى القرن التاسع عشر أصبحت تحتم ، أولا ، ظهور أساس جديد لمفردات اللغة الموسيقية (من حيث الهارمونية والإيقاع والمقام) وتحتم ثانياً فهماً جديداً لمشكلات وضع منطق موسيقى سليم . ففلسفة شونبرج الجمالية فى الموسيقى ترتكز على الرأى القائل إن على الموسيقى أن تسعى إلى هدف واحد يطغى على أية أهداف ثانوية يمكن أن تسعى إليها ، وهو وضع منطق موسيقى واضح يكون معناه مفهوماً للمستمعين بفضل جمال هذا المنطق ووضوحه وإلى هذا الرأى ترجع جذور الموسيقى المعاصرة فى عمومها.

ولقد كتب شونبرج يقول : "لقد كانت الضرورة هى التى أملت طريقة التأليف بالأنغام الأثنتى عشرة . فخلال المائة عام الأخيرة طرأ تغير هائل على مفهوم الهارمونية بفضل تطور التلوين الكروماتى . وكان أول التطورات هو تحول الفكرة القائلة إن نغمة واحدة أساسية ، هى الجذر، تتحكم فى تركيب أعمدة التآلفات الهارمونية وتنظم تعاقبها ، أى مفهوم المقامية tonality إلى الفكرة القائلة بالمقامية الممتدة extended tonality وسرعان ما أصبح من المشكوك فيه إن كان هذا الجذر الهارمونى قد ظل هو المركز الذى ينبغى أن يرد إليه كل توافق (هارمونى) وكل تعاقب توافقى . كذلك أصبح من المشكوك فيه إن كان لنغمة الأساس ، أو الجذر الهارمونى حين يظهر فى بداية التأليف ، أو فى ختامه، أو فى أى موضع آخر معنى إيجابى . والواقع أن الهارمونية عند ريشارد فاجنر قد أحدثت تغيراً فى منطق الهارمونية وفى قوتها الإيجابية . ومن نتائج هذا التغير ما يسمى بالاستخدام التأثرى impressionistic للتوافقات ، كما كان يمارسه ديبوسى بوجه خاص . فكثيراً ما كانت هارمونياته ، التى لا يوجد لها معنى إيجابى ، تخدم غرضاً تصويرياً هو التعبير عن الأحوال النفسية والصور ، وهكذا فإن الأحوال النفسية والصور ، رغم كونها خارجة عن المجال الموسيقى الخالص ، قد أصبحت عناصر بناءة مندمجة ضمن

الوظائف الموسيقية ، وأدت إلى نـوع من الفهم (أو الوعـى) الانفعالى . وعلى هذا النحو أنزلت المقامية عن عرشها عملياً ، إن لم يكن نظرياً . وربما لم يكن هـذا وحده كافياً لإحداث تغير جذرى فى أسلوب التـأليف الموسيقى ، ولكـن هـذا التغير أصبح ضرورياً عندما حدث في نفـس الوقـت تطـور انتـهى إلى مـا أسميـه تحـرر التنـافر الهـارمونى . ذلـك لأن الأذن أخـذت تعتـاد تدريجيـا عـدداً كبـيراً مـن التنـافرات الهارمونية ، وبذلك تخلصت من الخوف من تأثيرها "الذى يصدم الإحساس" ولم يعد المرء يتوقع إعداداً هارمونيـاً لتنافرات فـاجنر أو حلا هارمونياً لتآلفات شتراوس المتنـافرة ، ولم يعد المرء يفـزع مـن هارمونيـات ديبوسـى غـير الوظيفيـة ، أو مـن الكنترابنط المتنـافر لدى الموسيقيين المتأخرين . هـذه الحالـة أدت إلى استخدام التنـافر الهـارمونى علـى نحـو أكـثر تحـرراً ممـا كـان الموسـيقيون الكلاسـيكيون يستخدمون به تآلفات "السابعة الناقصة" التي كان يمكنها أن تسبق أو تلحق أى تآلف هارمونى آخر ، سواء أكان متوافقاً أم متنافراً ، وكأنه لا تنافر هناك على الإطلاق.

"وإذن فمـا يميز التنـافر مـن التوافـق ليس ازديـاد درجـة الجمـال أو نقصـها وإنما ازدياد درجة القابلية للفهم أو نقصها".[1]

ولقد كـان ألبـان بـرج Alban Berg (١٨٨٥-١٩٣٥) أبـرع موسـيقيى فيينـا الذين اجتذبتهم أفكار شونبرج الجمالية فى الموسيقى . وأعظـم أعمالـه هـى الأوبرا "فوتسك Wozzeck " المبنية على رواية كادت أن تنسى تماماً لجورج بوخـنر الـذى مات منذ أكثر من مائة عام فى الرابعة والعشرين من عمره . وألبان بـرج هنـا يعبر عـن مرارة الشباب ، وعقم الحياة ، ويأس الإنسان ، بالغنـاء والأوركسترا ، وذلـك بانفعال وروح درامية تقرب بين مأساة الحياة وبين جلال الفن.

ذلك لأنه يستخدم آراء شونبرج الجماليـة فى طبيعـة المقامات الموسـيقية ، والقوة الدراميـة لفاجنر ، وألحـان مـالر الآسـرة ، فـى تصوير عقـل فوتسـك المشـوش ، الـذى لا يجـد مهربـاً مـن الحيـاة إلا فـى المـوت . ولا جـدال فـى أن الموسـيقى هنـا

---

[1] الأسلوب والفكرة Style and Idea ، ص ١٠٣-١٠٤ ، الناشر Philosophical Library نيويورك ١٩٥٠.

جديدة وفعالة وذات تأثير درامى عميق . ومع كل ذلك فمن الممكن أن ينظر إلى أوبرا "فوتسك" ، فى التاريخ الموسيقى على أنها آخر الأوبرات الرومانتيكية فى القرن العشرين .ذلك لأن نصها الكلامى يتعلق بالمرضى والمخبولين والموتى . وهى أوبرا غريبة، متشنجة ، إن لم تكن مغرقة فى الخيال ، تمثل الانحلال الرومانتيكى الذى جعل جوته يرفع صوته محذراً ، وشبنجلر يصدق عليه فى ملاحظاته القائلة إن الرومانتيكى يمثل كل ما هو مريض ، وهو حشرجة الموت للحضارة الغربية . ولكن مهما قيل عمل تتضمنه أوبرا برج من سبر الأغوار الباطنة للذهن بطريقة نفسية مريضة فإن لموسيقى "فوتسك" ، وكذلك أوبرا لولو Lulu التى لم تتم ، دلالة جمالية عميقة تتكشف لمن يستمع إليها بصبر وأناة . فقد كان قبل كل شىء إنسانيا يستخدم مواهبه الفنية فى تصوير الشر والقبح كما يتمثلان فى المجتمع ولا شك أن اسم الرومانتيكية يحتاج إلى إيضاح لغوى حين يطبق على موسيقاه إذا أنه لم يقدم إلى سامعيه عن طريق موسيقاه ، مهرباً من الواقع ، وإنما وضعهم أمام شهوة الإنسان وجشعه وجها لوجه ، وقال ما كان لديه من خلال تلك التجديدات النغمية التى خلقها أستاذه شونبرج . وقد عبرعن مشاعره بتجميع المقامات المختلفة فى الأسطر اللحنية التى تؤدى فى وقت واحد (Polytonality) وبتجميع الإيقاعات المختلفة بعضها مع بعض (Polyrythms) . ففى "فوتسك" و "لولو" يضفى دلالة جمالية على النظام الأثنتى عشرى . وقد أثبت برج ، على نحو أقوى مما أثبت شونبرج ، أن الاحترام التقليدى للعلاقة بين نغمة الأساس والنغمة المسيطرة يمكن أن يحل محله سلم تكون فيه لكل نغمة أو صوت فى السلم نفس الأهمية التى لكل نغمة أو صوت آخر ، وبذلك ساوى فى الأهمية كل درجات السلم الموسيقى . كذلك لم يرأى سبب يمنع المؤلف الموسيقى من أن يبدأ موسيقاه بأية نغمة يريدها فى السلم ، وينتهى بأية نغمة يشاء.

والحق أن أولئك الذين نشأوا منا على موسيقى "الكلافير المعدل (*) Well-Tempered Clavier والذين يفخرون بأنهم يستمعون فى فاجنر إلى ما كان أسلافنا

(*) يشير المؤلف هنا إلى المقطوعات الثمانى والأربعين التى ألفها يوهان سباستيان باخ بهذا الاسم . والمؤلفة من مجموعتين كل منهما مكونة من أربع وعشرين مقدمة وفوجة ، كل منها واحد من المقامات الكبيرة=

يعجزون عن سماعه -- هؤلاء يجدون موسيقى برج جديدة تروع آذانهم ، ويرونها ذات رنين نغمي ، ونبرات إيقاعية متوترة . ومن جهة أخرى فإن الكثيرين منا قد تكيفوا موسيقياً مع عصرنا مثلما تكيف أجدادنا مع عصرهم . وهكذا نظل نقدر موسيقى برج كما نقدر موسيقى بيتهوفن . ونسمع من يشكو من أن تنافرات برج الخشنة إن هى إلا تخليط بحت ، وأن سطوره الغنائية لا يمكن عناؤها . ولكنا لا ندرك مدى ضجر ربة الموسيقى كلما سمعت هذا الاتهام . فبرج ليس أكثر تخليطا اليوم مما كان مونتيفردى فى أيامه . والواقع أنه يعود فى الأوبرات "فوتسك" و "لولو" إلى النظريات الجمالية الموسيقية التى دعا إليها مونتيفردى ، وذلك إذ يؤكد الكلمة المنطوقة فى الأوبرا باستخدام فكرة الكلام المرتل التى حاول شونبرج استخدامها فى مؤلفه الغنائى "بييرو لونير Pierrot Lunaire" وكان نجاحه فى هذا المؤلف أقل من نجاح تلميذه بيرج.

ويتفق إيجور سترافنسكى Igor Stravinsky (المولود فى ١٨٨٢) مع شونبرج على أن السلم الدياتونى قد استنفد أغراضه . وقد أظهر فى البدء اهتماماً بنظام شونبرج الأثنى عشرى ، ولكنه بدلا من أن يستخدم نظاماً جديداً ، كما فعل شونبرج باستخدام نظام اثنى عشرى صارم ، قد نحا نحو استعمال المقامات المتعددة تؤدى فى وقت واحد لكى يحدث أنواعاً جديدة من التآلفات الهارمونية والتأثيرات الموسيقية .ويرى سترافنسكى أن استخدام شونبرج للأنغام الاثنى عشرة بطريقته المفرطة فى التنظيم لا يمكن على الإطلاق أن يكون حلا يؤدى إلى بناء نظرية جمالية جديدة . وإنما يعتقد أن لكل قطعة موسيقية خصائصها الفريدة فى ذاتها ، ولها منطقها الخاص الذى يجعلها مختلفة عن كل القطع الأخرى . وهو يرى أيضا أن فاجنر قد طبق منطقاً موسيقياً موحدا على كل مؤلفاته الموسيقية . فلم يدرك

=والصغيرة الأربعة عشر على التوالى . وقد ساعدت هذه المقطوعات فى وقت باخ على تثبيت مسافات الأصوات فى السلم الموسيقى ، والمساواة بين الأنصاف الأثنى عشر فيما يعرف بالسلم المعدل . وعلى أساس هذا التعديل -- الذى لم يكن معمولا به دائما قبل عهد باخ -- أصبحت الأذن الغربية تعتاد السلم الدياتونى المألوف .(المترجم).

ما عرفه شوبنهور ، وما أشار إليه سترانفسكى ذاته فى المحاضرات التى ألقاها بجامعة هارفارد من أن الموسيقى فن قائم بذاته ، ينبغى ألا يتخلى عن استقلاله فى سبيل تحقيق المزج بين الفنون.

وقد قدم سترافنسكى فى أوبرا "الملك أوديب Oedipus Rex " برهانا عملياً على اعتقاده الجمالى بأن الكلمات ينبغى أن يكون لها قيمتها بوصفها أصواتا فحسب ، ويجب ألا تحول انتباهنا عن الموسيقى ذاتها . فهو لا يهتم بالمعنى الذهنى للنص ، وإنما يود أن يشعر السامع بأصوات الأسطر الغنائية وإيقاعاتها فحسب . وهذا بعينه ما فعله إرنست كرينيك Ernst Krenek(١٩٠٠) كما أن شونبرج كان يرى أنه فى "كل موسيقى تلحن شعراً ، لا يكون لدقة تصوير الحوادث تأثير فى قيمتها الفنية تماما كما أن دقة الشبه بين الشخص وصورته الفنية أمر لا أهمية له.

ولقد كان لإيجور سترافنسكى تأثير فى جيلين من الموسيقيين يفوق فى قوته ومداه تأثير كل من فاجنر وديبوسى . فقد كانت موسيقاه ، منذ بداية حياته الفنية ، تتسم بطابع غريب جذاب يرجع إلى تلك الألحان التى كان يقتبسها بحرية من الأغانى الشعبية الروسية . كذلك لم يكن يتردد فى الاستعانة بموضوعات لحنية وضعها غيره من المؤلفين الموسيقيين . والواقع أنه يمتاز بقدرة رائعة على إدماج العناصر المقتبسة فى مؤلفاته الخاصة بحيث يصبغها تماماً بطابعه الشخصى الخاص . كما أن الطابع الدينامى لموسيقاه ، وهو الطابع الذى يرجع أساساً إلى إيقاعاته القوية ، كثيراً ما يكون أصله راجعاً إلى موسيقى الجاز . وأنه ليبدو من المفارقات أن يقتبس مؤلف موسيقى من غيره على هذا النطاق الواسع ، ويظل مع ذلك بقدر كبير من الأصالة وقوة التأثير . والتعليل المرجح لهذه المفارقة هو أن غيره من الموسيقيين يبددون الجزء الأكبر من طاقاتهم فى إخفاءما يقتبسونه ، على حين أن سترافنسكى يصرف معظم طاقاته فى التصرف بموسيقى الآخرين على النحو الذى لم يمكنهم هم أنفسهم أن يتصرفوا بها ، من حيث التطوير الإيقاعى واللحن.

- ولقد لقيت المؤلفات الأولى لسترافنسكى من الغضب والثورة ما لم تلقه إلا مؤلفات قليلة فى تاريخ الموسيقى . ذلك لأن تعدد مقاماته . وتنافراته الجريئة ،

وإيقاعاته البدائية ، قد أذهلت سامعيه وحيرتهم . فالتنافر عند سترافنسكي ، كما كان عند فاجنر وديبوسي ، لم يعد قيمة هارمونية تستخدم معبرا بين عمود توافقي وآخر أو تيسر الانتقال من مقام إلى آخر ، وإنما كان التنافر عند هؤلاء الموسيقيين الثلاثة يعني استخدام أي عمود هارموني بأية طريقة ممكنة للحصول على التأثير الموسيقي المطلوب . ولم يكن الإيقاع نبراً صوتياً ثابتاً ، وإنما كان نبضاً حيا لا يظل ثابتاً أبداً ، بل تتغير سرعته على الدوام . ولم يكن سترافنسكي يفعل في بلاده ، وبصورة معدلة ، إلا ما فعله كثير من الموسيقيين المبدعين في القرون الماضية لكي يعبروا عن مشاعرهم بالموسيقى . غير أن الفلاسفة والنقاد كعادتهم ، لم يتبينوا ذلك على الفور . ولقد كتب الفيلسوف التوماوي [*] جاك ماريتان Jacques Maritain يقول ، بعد عدة سنوات من التفكير : "إنني آسف إذ تحدثت عن سترافنسكي على نحو ما تحدثت . فكل ما سمعته كان "طقوس الربيع Le Sacre de Printemps " وكان ينبغي أن إدرك عندئذ أن سترافنسكي إنما كان يدير ظهره لكل ما نجده مموجاً عند فاجنر . ولقد أثبت سترافنسكي منذ ذلك الحين أن العبقرية تحتفظ بقوتها وتضاعفها بتجديدها في الضوء . والواقع أن مؤلفاته ذات التنظيم الرائع ، التي تزهو بما لديها من حقيقة ، تعلمنا اليوم أعظم درس في العظمة والطاقة الخلاقة، وهي أفضل رد على ذلك الجمود أوُ التقشف الكلاسيكي الصارم الذي هو موضوع بحثنا . فنقاؤه وإخلاصه وقوته الروحية الرائعة هي بالنسبة إلى المنظر الضخم الخداع لبارسيفال أو "التترالوجيا" [*] بمثابة معجزة موسى بالنسبة إلى ألاعيب السحرة المصريين.[١]

ولقد كان بيلا بارتوك Bela Bartok (١٨٨١-١٩٤٥) مثل سترافنسكي ، ينظر إلى كل قطعة موسيقية على أنها عمل فريد له مفهومه الجمالي الواضح الخاص . ولم

---

[*] نسبة إلى القديس توما الأكويني. (المترجم).

[*] الإشارة هنا إلى درامات فاجنر الموسيقية ، وهما بارسيفال والدراما الرباعية (التترالوجيا) "خاتم النيبلونجن"

[١] الفن ومدرسية العصور الوسطى Art and Scholasticism ، ص ٤٧ (ترجمة J. F. Scanlan) الناشر Charles Scribner's Sons نيويورك ١٩٤٦.

يكن بارتوك يؤلف موسيقاه تبعاً لأى نظام خاص به أو بغيره ، وإنما كان العنصران الضروريان في فلسفته الموسيقية هما تطوير الفكرة الموسيقية ومعالجة تطوير هذه الفكرة جمالياً . غير أن التكهن بما ينوى بارتوك عمله فى تطوير الفكرة الموسيقية أو بنوع المفهوم الجمالي الذى قد يضعه لتجسيد الفكرة في سياق القطعة الموسيقية أو في معالجة القطعة بأكملها -- هذا التكهن قد يكون عند بارتوك أصعب منه حتى عند سترافنسكى ذاته . على أن هناك أمراً مؤكداً هو أن لكل قطعة موسيقية أبدعها طابعاً فريداً خاصا بها وحدها ، ولا يمكن أن تكون مجرد تكملة لاتجاه سابق أو تنويعا لفكرة رئيسية أو تحويراً لمفهوم جمالى وضعه من قبل فى عمل سابق . لقد كان من المحال أن يخلق على هذا النحو إلا موسيقىّ يتمتع بفيض لا ينفد من الأفكار الناضجة ، مثل بارتوك . والواقع أن وضوح كل إنتاجه وتميزه يكشف عن عقلية موسيقية منظمة ، تضفى على أفكاره ومشاعره اتجاهاً محدد المعالم.

إن موسيقى بارتوك بناء منطقى رائع . وكل قطعة فيها تتميز فى ذاتها بالإبداع الفني . هذا أمر لا شك فيه ، غير أن هذه الموسيقى ، إلى جانب مزاياها الفنية الكفيلة بأن تكسب صاحب النظرة الخالصة متعة جمالية - تتضمن عنصراً يجتذب المشاعر بقوة . ولقد كان للوحدة المنطقية والنهائية للعمل الفنى ، بالنسبة إلى بارتوك وسترافنسكى ، من الأهمية ما للتأثير الانفعالى بالنسبة إلى السامع . ومع ذلك فمن الخطأ الاعتقاد بأن أيا منهما قد نسى لحظة واحدة تلك الحقيقة الأساسية وهى أن الموسيقى ذات جاذبية انفعالية قبل كل شيء . فقد حاول بارتوك أن يؤثر انفعاليا فى سامعيه بنفس الطريقة التى كان هو ذاته يتأثر بها عند سماعه ، مثلا، للموسيقى الشعبية المجرية والرومانية وموسيقى البلاد المجاورة . ولم يكن بارتوك يهتم بالدلالات الاجتماعية التى كان الفيلسوف هيردر يجدها فى تلك الموسيقى الشعبية ، أو يعبأ بارتباطاتها المباشرة من حيث المعنى ، وإنما كان ما يهمه فى هذه الألحان الشعبية هو أنها تعبير موسيقى . وقد حاول هو ذاته فى موسيقاه أن يعبر عن فكرة موسيقية متولدة عن الانفعال الذى ينادى انفعالا آخر ، بطريقة واضحة مباشرة كانت تتسم بروح كلاسيكية بالمعنى الصحيح.

ولقد كان باول هندميت Paul Hindemith (المولود فى ١٨٩٥) من أبرز الشخصيات فى حركة ألمانية تعرف باسم "موسيقى الاستعمال gebrauchsmusik" وذلك خلال السنين الأولى من اشتغاله بالتأليف الموسيقىّ والمقصود بموسيقى الاستعمال نوع من الموسيقى التى تكتب لكى يشارك فيها الجميع ، فى مقابل الموسيقى التى تكتب "لذاتها " فأصحاب وجهة النظر الأولى يهتمون بالحاجات الموسيقية للجماهير ، على حين أن أنصار وجهة النظر الثانية يؤمنون بتلك العقيدة الذاتية المفرطة التى كان يؤمن بها أوائل الرومانتيكيين الألمان . وعلى ذلك فقد أكد قادة حركة موسيقى الاستعمال العنصر المضاد للرومانتيكية فى موسيقاهم وضربوا هم أنفسهم من الأمثلة ما ساعد على إنزال العازف الموسيقىّ البارع من العرش الذى كان يعتليه فى القرن التاسع عشر . وقد حاول أعضاء هذه الحركة أن يقدموا للجماهير نوعاً من الموسيقى يمكنها فهمه وأداؤه . وذلك حتى تصبح الموسيقى فناً عمليا يجمل الحياة اليومية للناس . وكانت موسيقى الاستعمال تتميز بقوالب متوسطة الطول وببساطة ووضوح فى الأسلوب . وصغر المجموعات التى تؤديها ، وتجنب الصعوبات الفنية حتى يتنسى أداؤها لمجموعات لم تتلق تدريباً محترفاً.

ولقد كانت موسيقى الاستعمال رد فعل اجتماعياً وجماليا على الرومانتيكية ونظراً إلى أن الحكومة الألمانية التى أعقبت الحرب العالمية الأولى كانت ذات ميول اشتراكية ، فإن رد الفعل الذى كانت تمثله هذه الحركة على النزعة الفردية المتطرفة عند الرومانتيكيين المتأخرين قد قوبل بارتياح وعطف . كذلك أبدى العنصر الطليعى فى حركة موسيقى الاستعمال اهتماماً بحركة إحياء باخ بين أصحاب النزعة الكلاسيكية الجديدة فى أوائل العشرين . ومن هنا فإنهم لم يقتصروا على اقتباس طريقة باخ فى التعبير الموسيقى المباشر . بل إنهم تحدثواعنه بوصفه واحداً من الدعاة القدماء لموسيقى الاستعمال . بذل جهوده من أجل تلبية الحاجات الموسيقية للشعب . وقد أوضح أعضاء حركة موسيقى الاستعمال أن باخ لم يكتب لجماعة من الصفوة ، أو لقلة مختارة ، وإنما كان يكتب لشعب الكنيسة بأكمله ،

أو للجمهور العام . وهو لم يخلق موسيقاه لكي يستمتع هو ذاته بها ، إذا ما دفعته روحه إلى التأليف ، ومتى دفعته إلى ذلك ، وإنما كان يكدح من يوم إلى يوم ، كما يفعل أى صانع ماهر ، لكي يؤدى التزاماته نحو مجتمعه وكنيسته.

ولقد أخفقت حركة موسيقى الاستعمال بعد وقت ما ، غير أن "هندميت" ظل يحتفظ في كتاباته المتأخرة بالمفاهيم الجمالية لهذه الحركة . فقد ظلت الموسيقى بالنسبة إليه صنعة ، لا فنا مستمدا من وحى إلهى[1]. وهو ينظر إلى كتابة الموسيقى على أنها عمل إيجابى بناء : فالموسيقى تصنع ، وليست مستمدة من الإلهام فحسب . هذا ما كان هندميت خليقا بأن يقوله ، وإن يكن يبادر فيضيف إلى ذلك أن خلق الموسيقى يبدأ بالانفعالات ، وتنتهى مهمته بإثارة الانفعالات.

كذلك كان هندميت فيما مضى مهتما ، لفترة ما ، بالآراء الجمالية لشونبرج ولكنه تخلى بعد ذلك عن أسلوب الاثنى عشر صوتا ، وتحول إلى كتابة موسيقى يظهر فيها بوضوح النظام المقامى بالمعنى التقليدى .وهو يتميز أيضا بأنه أكثر المؤلفين الموسيقيين في القرن العشرين اهتماما بالموسيقيين السابقين على باخ ، وفى معظم الأحيان تكون البوليفونية المعقدة فى موسيقاه محاكاة لفن الكنترابنط في القرن السادس عشر ، حين كانت الموسيقى صنعة لا فنا ، وحين كانت تخاطب الكثرة لا القلة.

---

[1] يقول إيجور سترافنسكى فى محاضراته التى ألقاها فى جامعة هارفارد ، والتى دونت فى كتابه : شعر الموسيقى Poetics of Music :"لن أنسى أننى أشغل كرسيا للشعر . ولا يخفى على أحد منكم أن المعنى الدقيق للشعر Poetics هو دراسة العمل الذى يتعين القيام به . فالفعل Poiein الذى اشتقت منه الكلمة لا يعنى إلا العمل أو الصنع . ولم تكن كتب الشعر التى ألفها الفلاسفة الكلاسيكيون تتألف من أبحاث شاعرية عن الموهبة الطبيعية وعن ماهية الجمال ، وإنما كانت هناك كلمة واحدة هى techne تدل عندهم على معنى الفنون الجميلة والفنون العملية التطبيقية فى آن واحد ، وتنطبق على معرفة ودراسة القواعد الضرورية الحتمية للصنعة ، ولهذا السبب كان كتاب الشعر لأرسطو يوحى دائما بأفكار تتعلق بالجهد الشخصى ، وتنظيم المواد ، والبناء . وشعر (أو صنعة) الموسيقى هو بعينه الموضوع الذى أود أن أحدثكم عنه ، أى أننى سأتحدث عن العمل أو الفعل فى ميدان الموسيقى . وحسبى أن أقول أننا لن نستخدم الموسيقى بوصفها وسيلة لبعث الخيالات السارة" ص٤. ترجمة Arthur Knodel and Ingolf Dahl (مطبعة جامعة هارفارد ، كمبردج ، ١٩٤٧).

الفصل التاسع

معايير لفلسفة جمالية

فى الموسيقى

القسم الأول - الفيلسوف والموسيقى :

دأب الفلاسفة ما عدا قلة نادرة منهم ، على القول إن قيمة الموسيقى إنما تكون فى تأثيرها . ومضوا فى تفكيرهم قائلين إنه إذا كانت قيمة الموسيقى تنحصر فى التأثير الذى تحدثه فى السامع ، فإن الوظيفة الصحيحة للموسيقى ليست نقل أصوات وإيقاعات جميلة تقتصر على بعث السرور فى الحواس ، وإنما هى إحداث استجابات معينة فى السامع تجعل منه شخصاً "طيباً أو فاضلا" . وهكذا يرى الفلاسفة أن الموسيقى لو كانت تقتصر على تقديم متع عابرة ، ولا تحضنا على أداء الأفعال "الفاضلة" ، وعلى أن نصبح أشخاصاً "أفضل" ، لما كانت تزيد عن مجرد لذة جوفاء ولكانت بالتالى مضيعة لجهد الإنسان على نحو كان يستطيع الانتفاع به فى أغراض أفضل وينتهى الفلاسفة من ذلك إلى أن الموسيقى ينبغى أن تؤدى إلى "السلوك القويم" وإلا لكانت مخدراً يؤدى بنا إلى الهروب من الواقع والتحليق فى أجواء عالم الخيال المحض.

أما الموسيقيون الخلاقون فكانوا عادة يتجاهلون الآراء الأخلاقية للفلاسفة بشأن الموسيقى . فقد كان المؤلف الموسيقى يلتزم طوال حياته عقيدة فنية لا تجعل قيمة الموسيقى منحصرة فى جعل الإنسان "فاضلا" أو فى بعث حالة من "الكمال" وإنما تجعلها كامنة فى الأنغام المحسوسة والإيقاعات المتحركة التى تمتع الحواس وتثير الانفعالات . فقد ظل الموسيقى ينادى على الدوام بأن الوظيفة الحقة للموسيقى هى الإهابة بالعاطفة ، على حين أن الفيلسوف ظل على الدوام يزدرى الموسيقى لأنها لا تهيب بالعقل قبل أى شىء آخر . وهكذا يتفق الفيلسوف والموسيقى معاً على أن الموسيقى تهيب بالعواطف قبل كل شىء غير أن اهتمام الموسيقى ينصب على إثارة الانفعالات لأغراض المتعة فحسب ، أما الفيلسوف فيؤكد أن الانفعال الذى تثيره الموسيقى ينبغى أن يكون من نوع يمكن توجيهه لغاية خيّرة ، هى تكوين الشخصية الأخلاقية . فالموسيقار يهتم بخلق تجربة جمالية ، أما الفيلسوف فيهتم بالنتيجة الأخلاقية.

ولقد كان المؤلف الموسيقى يصبو دائماً إلى أن ينقل بموسيقاه إلى الأذهان الأخرى إحساساً بالأصوات النغمية والانطباعات الموجودة فى العالم المحيط به . وما أشبهه بشخصية "جان كريستوف" عند رومان رولان – تلك الشخصية التى ترجمت كل تجربة إلى لغة الموسيقى . فمؤلف الموسيقى لا يخلقها لكى نخاطب بها العقل أساساً ، ولا يكتبها لكى يهيب بالحاسة الخلقية ، ولا يؤلف موسيقاه لكى يرشد ويعظ ، وإنما يخلق موسيقاه لكى يوقظ الانفعالات.

ولقد قال "بن جونسون" ذات مرة : "إن للفن عدواً اسمه الجهل" هذه الملاحظة الحكيمة كانت ، وما تزال تنطبق على الموسيقى أكثر مما تنطبق على أى ضرب آخر من ضروب النشاط الخلاق للإنسان فى ميدان الفن الجميل ذلك لأن المتعة الحسية التى تبعثها فينا الأنغام الموسيقية ، والتأثير الفسيولوجى الذى تحدثه فينا الإيقاعات الموسيقية . قد دفعا الفيلسوف ورجل اللاهوت والسياسة إلى أن ينظروا إلى الموسيقى بعين الارتياب والشك ، وإلى خالقى الموسيقى بخشية وازدراء فقد ظلوا طوال العصور يحسدونهم على قدرتهم التعبيرية ، ويحملون عليهم جهلا وخوفاً مما قد تفعله أو لا تفعله قدرات الموسيقى للذهن والجسم.

وكثيراً ما كان يحدث لموسيقيين كانوا فى شبابهم يناصرون الأفكار الجديدة فى عصرهم ، أن تشبثوا بهذه الأفكار الأصيلة إلى حد أنهم أصبحوا عاجزين عن تقبل الأفكار الأحدث منها عهداً . وصاروا فى سنواتهم المتأخرة رجعيين متزمتين . هذا عامل لا يمكن تجاهله . بل إن تاريخ الموسيقى إنما هو دليل عليه . أما الفلاسفة فقد اضطلعوا ، إلا قلة نادرة منهم ، بما أطلق عليه هوايتهد اسم إضافة شروح وتنويعات على النغمة الأصلية التى أطلق أفلاطون – كما يشهد بذلك تاريخ الفلسفة . ولا شك أن هذا الحكم يصدق بوجه خاص على آرائهم الجمالية ، ولا سيما ما يتعلق منها بالموسيقى ، أكثر مما يصدق على أى فرع آخر من فروع البحث الفلسفى . فالفلاسفة لم يعبأوا بأن يكونوا مبدعين ، حتى فى شبابهم فى وضع نظرية جمالية فى الموسيقى ، وإنما اكتفوا بالانصراف طوال حياتهم إلى الدفاع عما قاله أفلاطون عن الموسيقى.

والواقع أن الدور الذى قام به الفيلسوف طوال تاريخ الموسيقى وتطورها بوصفها فناً - هذا الدور يستحق من الذم أكثر مما يستحق من المدح . فمن جهة نجد أن ميله إلى التشريح المنطقى الدقيق قد عاق التقدم الموسيقى ، ومن جهة أخرى فإن تشككه الدائم فى القيم الموسيقية قد أثر فى المبادئ الجمالية للموسيقيين أنفسهم . ومما يؤسف له أن الفيلسوف قد جلب على الموسيقى طوال العصور من الضرر ما يفوق ما حققه لها من النفع ، غير أنه لا يحمل هذا الوزر وحده وإنما يشاركه فيه اللاهوتيون والسياسيون . وهكذا عمل أنصار العقل الخالص والإيمان والعمل السياسى فى معظم الأحيان ، على إبقاء الموسيقى فى مركز التابع الذليل لمذهب عقلى أو عقيدة أو دولة . صحيح أن الموسيقى الخلاق كان فى حضارات معينة أكثر تحرراً منه فى حضارات أخرى ، غير أن نيتشه قد أدرك بوضوح - بكل ما فى أسلوبه من مرارة ، أن الموسيقى ظل على الدوام عبداً للأخلاق والدين وما أقل الموسيقيين الذين يمكن القول إن هذا الحكم لا يصدق عليهم ، سواء فى العصور الماضية والعصر الحاضر ذاته.

ولقد لقيت الموسيقى فى كتابات الفلاسفة من التجاهل وسوء الفهم أكثر مما لقيته كل الفنون الأخرى . ومع ذلك فهناك مدارس فلسفية متعددة كان لها تأثيرها فى الفكر الموسيقى ، كما أن القيم الموسيقية الجديدة بدورها استبقت بعض الاتجاهات الفلسفية . فقد نظر الفلاسفة إلى الموسيقى على أنها مدخل إلى فهم طبيعة الكون ، وإعداد رياضى لدراسة الفلسفة ، ووصف الأفلاطونيون الموسيقى بأنها محاكاة لعالم الواقع ، بينما نظر إليها الأرسطاليون على أنها علو مثالى بهذا الواقع. أما اللاهوتيون فكانوا يرون فى الموسيقى وسيلة لتقريب الإنسان من الله بفضل تجميلها للنص المقدس . كذلك اشترك اللاهوتيون والفلاسفة معاً فى النظر إلى الموسيقى على أنها وسيلة لإصلاح الأخلاق أو إفسادها ، وكان الفلاسفة يرون أنها قد تكون مجرد متعة حسية ، أو قوة روحية هائلة ، وعلاجاً لجسم الإنسان ونفسه.

ولقد رأينا أن أقدم معرفة لنا بالموسيقى فى الحضارة الغربية ترجع إلى كتابات الفلاسفة اليونانيين ، ورأينا أيضا كتابات أفلاطون ، على وجه أخص ، هى

التى تتضمن مركباً يجمع بين النظريات الموسيقية للشرق والغرب . ففى هذه الكتابات تشرح القيم الأخلاقية والنفسية للموسيقى من خلال الميتافيزيقا ، فينظر إلي العنصر الإيقاعى فى الموسيقى على أنه مطابق للإيقاع الكونى ، ويقال إن الإيقاع المتخبط ونشاز الأصوات المتنافرة يؤدى إلى الشقاق بين البشرية وبين النظام المثالى للأشياء . وهكذا بدأ أفلاطون يشيد مذهبه الجمالى فى الموسيقى بإضفاء طابع أخلاقى على الأساليب أو المقامات اليونانية . وكان ينظر إلى الموسيقى على أنها أرفع من الفنون الأخرى على أساس أن الإيقاع والتوافق يؤثران فى النفس الباطنة والحياة الانفعالية للإنسان على نحو يفوق العمارة والتصوير والنحت . وعلى ذلك فمن الواجب الانتفاع من الموسيقى فى تقويم السلوك وتشكيل الشخصية وإعداد العقل للدراسة الرفيعة ، وهى دراسة الفلسفة . أما البدع اللحنية ، أو الفصل بين الشعر والنغم ، فهى فى مذهب أفلاطون مظاهر للاضطراب تهدد القيم التقليدية وتعرض الأوضاع السائدة للخطر.

وقد احتفظ أرسطو بالنظريات الأفلاطونية فى الموسيقى ، كما رددها أفلوطين مبدياً إعجابه العميق بها . كذلك بدأ أوغسطين كتابه فى الموسيقى بطريقة أفلاطونية خالصة ، وذلك بالكلام عن الموسيقى من حيث هى مبحث يمهد للدراسة الفلسفية ، كما أن الطابع الأفلاطونى كان واضحاً فى التعاليم الموسيقية لبويتيوس – شأنها شأن تعاليم أوغسطين – وذلك على الأقل فيما كتبه فى المرحلة الأولى من حياته الأدبية . وقد احتفظ ديكارت أيضاً بالفكرة الأفلاطونية القائلة إن الموسيقى رياضية فى أساسها ، وينبغى أن تستخدم مبحثا يمهد لدراسة الفلسفة . وقد تحدث ديكارت مثل أفلاطون و أرسطو ، عن المشاعر الموسيقية ، وعزا إلى الإيقاعات قيما أخلاقية ، إذ أن لها تأثيراً باشراً فى النفس البشرية . لذلك أعرب عن إيثاره للإيقاعات التى لا تهيج الانفعالات أو تثيرها إلى حد مفرط . وأكد ضرورة استخدام النسب البسيطة للمسافات النغمية ، وردد شكوى سبق أن أعرب عنها أفلاطون ، إذ ندد بعدم تآلف النظم النغمية التى كان الموسيقيون فى أيامه يستخدمونها فى أساليب الكتابة الكنترابنطية . كذلك وصف لبينتس الموسيقى بأنها مظهر للإيقاع الكونى تنحصر

ماهيته ذاتها فى كونه عددا ونسبة ، ورأى أنه مهما كان من سحر الموسيقى لنا "فإن جمالها لا يكون إلا فى انسجام الأعداد" فالموسيقى عدّ لا شعورى ، أو هى علاقة شعورية بين الأعداد التى تنظم فى مسافات ونماذج نغمية تبعث السرور فى النفس وكان روسو يعتقد أنه لما كان الفن محاكاة للطبيعة ، فالنتيجة المنطقية لذلك هى أن الموسيقى صورة مطابقة للإيقاع الذى يسود الكون بأسره . وعلى ذلك ففى وسع الإنسان لو دأب على الاستماع إلى الإيقاعات الموسيقية السليمة ، أن يتعلم كيف يعيش وفقاً للقانون الطبيعى ويتحد بالطبيعة.

كذلك اتفق "كانت" مع أفلاطون فى رأيه القائل إننا نستطيع بالموسيقى "أن نصل إلى الجسم من خلال النفس ، ونستخدم النفس فى مداواة علل الجسم" وقد أظهر فى آرائه الجمالية ازدراء للموسيقى الخالية من الكلمات . فليس لموسيقى الآلات الخالصة فى نظره قيمة كبيرة ، إذ أنها جامحة خيالية لا تعبر عن تصور محدد ويرى كانت فى فلسفته الجمالية أن الشعر أكثر الفنون إهابة بالعقل ، إذ أن الكلمات هى الوسيلة الطبيعية للتعبير عن المفاهيم والأفكار . وقد توسع هيجل فى هذا الرأى فقال إن وظيفة الشعر تصبح عندئذ فرض الكلمات على الأصوات، والأفكار على المشاعر ، والمفاهيم على التأثرات النفسية ، بحيث أن ما هو غامض غير محدد المعالم فى الموسيقى يصبح فى لغة الشعر أكثر تحدداً ووضوحاً . غير أن شوبنهور ونيتشه قد اعترضا على هذا التفكير الديالكتيكى ، مؤكدين أن للحن الحق فى أن يوجد بذاته مستقلا عن الكلمة المنطوقة . وقد اتفق نيتشه مع شوبنهور فى مسألة أخرى هى أن الموسيقى تتيح لنا مهرباً ولحظة قصيرة من السعادة والاطمئنان ولكن على حين أن الموسيقى كانت عند شوبنهور تساعد على الانتقال من الإرادة إلى التبصر والتطلع ، ومن الرغبة إلى التأمل ، فإنها فى تفكير نيتشه الجمالى تتيح لنا أن نعلو على عالمنا المضطرب المختلط وندخل عالماً من صنعنا نحن ، نعبر فيه عن رغباتنا وآمالنا . أما تولستوى فقد خالف فكرة اتخاذ الفن مهرباً ، ووضع مذهباً جمالياً اقترب كل القرب من الأخلاقية المسيحية.

أما في القرن الحالي فلم يكتب أي شيء عن الموسيقى الا قلة من الفلاسفة ولم يكن ما كتبوه إلا مجرد اعتراف عفوي بوجود الموسيقى ، أما مكانتها في المجتمع ودورها فيه ، فهما أمران لم يظهر هؤلاء الفلاسفة اهتماما كبيرا بهما بل إنهم لم يبحثوا في الموسيقى من حيث هي صورة موحية من صور الاتصال بين إنسان وآخر . ليس معنى ذلك أنهم ينفضون أيديهم عن موضوع الموسيقى ، وإنما هو يعني أن الفلاسفة الحاليين يرتابون في المشاعر أكثر مما يعملون على حماية العقل . ففلاسفة القرن العشرين يحسدون رجل العلم أكثر مما يحسدون الفنان . وهم يبدون تقديرا للنظرية الجمالية لأنهم لا يصلون إلى نتائج مرضية عندما يطبقون المناهج الوضعية عند تقدير عمل المؤلف الموسيقى.

ومن الفلاسفة الذين كتبوا عن الموسيقى في القرن العشرين ، الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون Henri Bergson (١٨٥٩ -١٩٤١) الذى أدرج الموسيقى ضمن أفراد الأسرة الفنية التي تعطي الإنسان رؤيا للواقع أقرب إلى الطابع المباشر فالموسيقى في مذهب برجسون الجمالي ليس لها من هدف سوى أن تطرح جانبا تلك الرموز النغمية ، وتلك التعميمات الاصطلاحية المتعارف عليها في المجتمع ، أي بالاختصار ، كل ما يخفي عنا وجه الواقع ، لكي تضعنا في مواجهة ذلك الواقع ذاته مباشرة[1] وفي كتاب "الزمان والإرادة الحرة Time and Free Will" يقول برجسون فقرة خفية المعنى : "إذا كانت الأصوات الموسيقية تؤثر فينا على نحو أقوى من تأثير أصوات الطبيعة ، فذلك لأن الطبيعة تقتصر على التعبير عن المشاعر ، بينما الموسيقى توحي بها إلينا".[2] وقد ربط مفكر إنجليزى معاصر لبرجسون ، هو

---

(1) ملفين ريدر : علم الجمال الحديث Melvin M. Rader : A. Modern Book of Esthetics ص ١٨٣، الناشر : Henry Holt and Co. ، نيويورك ١٩٣٥.

(2) ص ١٥ (ترجمة F. L. Pogson) الناشر Allen and Unwin ، لندن ١٩٢٨.

(**) يلاحظ أن هذا العنوان لايدل على كتاب لبرجسون بهذا الاسم ، وإنما على الترجمة الإنجليزية التي نقل إليها عنوان كتاب برجسون :"بحث في المعطيات المباشرة للوعي Essai sur les donnees immediates de la conscience" وقد ظهر هذا الكتاب عام ١٨٨٩ ، أما الترجمة الإنجليزية فظهرت عام ١٩١٠.(المترجم).

جلبرت تشسترتون Gilbert K. Chesterton (١٨٧٤-١٩٣٦) بين فن الموسيقى وبين مراحل الصراع التاريخي وتطور الإنسان والمجتمع . فهو لم يشارك برجسون فكرته الصوفية القائلة إن الموسيقى تزيد الإنسان قرباً من الواقع الحقيقي ، وإنما رأى في الموسيقى تعبيرا ذاتياً عن المشاعر والأحوال الانفعالية [1] أما المفكر الألماني نزفالد شبنجلر فكان يرى في الموسيقى وجهاً من أوجه الحضارة الغربية التي رأى أنها تسير في عصرنا الراهن إلى تدهور مقدر لها ، بعد أن بلغت من الكبر عتياً . فقد كتب يقول :"لقد انتهت فنون الغرب إلى غير رجعة . وأما ذلك يمارس اليوم على أنه فن فليس إلا عجزاً وخداعاً : فالموسيقى زائفة ، مليئة بالضجة المصطنعة لآلات ضخمة متكدسة". وقد تنبأ متشائماً بأن من المحال أن تظهر بعد اليوم موسيقى عظيمة في العالم الغربي ، وذلك لأننا "نلعب اليوم لعبة مملة مع قوالب ميتة لكي نوهم أنفسنا بأن الفن مازال حياً".

ولقد كان الفيلسوف الأمريكي ديفد رايت برال David Wrighe Prall (١٨٨٦-١٩٤٠) خليقاً بأن يوافق(مع شبنجلر) على أنه "لو لم تكن للمؤلف الموسيقي انفعالات يعبر عنها ولا مشاعر حيوية يضفي عليها بالصوت صبغة خارجية لكان أقصى ما يستطيع عمله هو أن يكرر نماذج مألوفة أو عميقة ......"[2] ولكنه ما

---

[1] يقول تشسترتن في كتابه "المهرطقة Heretics " ، ص٩٠ الناشر The Bodley Head لندن ١٩٠٥ . "عندما كان الناس خشنين غلاظا ، وعندما كانوا يعيشون وسط ضربا قاسية وقوانين صارمة ، عندما كانوا يعرفون القتال بمعناه الحقيقي لم يكن لديهم سوى نوعين من الأغاني : الأول فرح بانتصار الضعيف على القوى ، والثاني حزن لأن القوى انتصر على الضعيف مرة بطريقة ما . ذلك لأن هذا التحدي للأوضاع السائدة وهذا السعي الدائم إلى تغير التوازن القائم ، وهذا التحوى السابق لأوانه للأقوياء ، هو الطبيعة الكاملة والسر الباطن لتلك الغامرة النفسية المسماة بالإنسان".

[2] "الحكم الجمالي Aesthetic Judgment " ص ٢١٦ ، الناشر Thomas Y. Cromwell نيويورك ١٩٢٩. ولقد كان الفيلسوف الإيطالي كروتشه Croce (١٨٦٦-١٩٥٢) خليقا بأن يتفق مع برال على هذه المسألة. ذلك لأن كروتشه يرد على الموسيقار المزعوم الذي يشكو من أنه يستطيع أن يحرك العالم لو أنه استطاع التعبير عما يشعر به ، بالقول أن شعوره أما أنه ليس عميقا بما فيه الكفاية ، وأما أنه هزيل إلى حد يستحيل معه التعبير عنه. ففي رأي كروتشه أن الموسيقي الذي لديه أي شيء يقوله سيقوله بوسيلة أو بأخرى ، وبصورة أو بأخرى . كذلك يقول كروتشه إن الفن يموت في الفنان الذي يصبح ناقدا . وقد تبين للموسيقار شونبرج في

كان ليتفق مع شبنجلر على أن موسيقى العالم الغربى فى القرن العشرين هى فن سائر فى طريق التدهور الذى لا خلاص منه . فقد رأى "برال" أن موسيقى القرن الحالى فن قادر على السمو بالمتع الحسية للإنسان وتعميق حياته العقلية إذا أن الموسيقى ، من بين سائر الفنون ، هى، كما كتب برال "ربما كانت فيما يتعلق بالقدرة التعبيرية الانفعالية ، أعمقها وأغناها ، وأوسعها نطاقاً وأعظمها قوة ، فضلا عن كونها أكثرها مرونة ..."[1] ومن بقية الفلاسفة الأمريكيين ، يشكو سانتيانا Santayana (١٨٦٣-١٩٥٢) بسخرية من أن "الموسيقى عقيمة فى أساسها ، شأنها شأن الحياة ذاتها ... " ويقول "إن ما يستمتع به معظم الناس ليس الموسيقى ، وإنما هو حلم يقظة خامل تخفف منه سورات عصبية."[2] أما جون ديوى (١٨٥٩-١٩٥٢) فقد كان خلق عالماً عقلياً بلا حقائق ثابتة أو معتقدات راسخة عن الجمال والخير ، ورأى أن أفضل نظرة إلى المثل العليا الموسيقية هو أنها كلها فروض تظل التجربة الفردية تختبرها على الدوام.

ولكى نقدر الدور الذى قام به الفلاسفة فى التأثير على مجرى التاريخ الموسيقى على نحو مباشر أو غير مباشر ، يكفينا أن نذكر أن ما بدا مجرد نظرية جمالية فى كتابات أفلاطون قد أصبح واقعاً فنياً فى العهود الأولى للمسيحية . فقد ميز آباء الكنيسة بين الألحان الدينية والألحان الدنيوية ، وبين الأنغام المسيحية والأنغام الوثنية ، وكانوا يرون أن المسيحى الأمى يمكن أن يعلم الكتاب المقدس بالموسيقى ، حتى لو اقتضى ذلك إقامة رابطة فنية بين وثنية مغوية وبين فقرة من فقرات الكتاب المقدس . وقد عمل آباء الكنيسة على كبت الاتجاهات الموسيقية

تجربته الخاصة أن هذا صحيح ، وأن الموسيقى الذى يكتب نقدا موسيقيا لا يكون فى هذه اللحظة موسيقيا لعدم وجود وحى موسيقى ، يستلهمه ما يكتب ."ولو كان ملهما لما وصف الطريقة التى ينبغى بها أن تؤلف القطعة ، ولألفها هو ذاته" (من كتاب "الأسلوب والفكرة Style and Idea" ، ص ٣ - الناشر Philosophical Library نيويورك ١٩٥٠.

[1] ر. ر. برال : المرجع المذكور من قبل ، ص٧٤.

[2] العقل والفن Reason and Art ، ص ٤٥ ، ٥١ ، فى كتاب "حياة العقل The Life of Reason" الناشر Scribner، نيويورك ١٩٢٢.

الجديدة وقمعها ، خشية أن تؤدى المؤثرات الرومانية أو العبرانية إلى إفساد البساطة الروحية للحياة والعقيدة المسيحية ، وردد قادة حركة الإصلاح الدينى هذه الاتجاهات الموسيقية لحماية عقيدتهم ، بدلا من أن يستغلوا نقاط الضعف الجمالية فى آراء الكنيسة الأم (الكاثوليكية).

هناك فيلسوف آخر كان له تأثير عميق فى تاريخ الموسيقى ، هو بويتيوس ولقد كان ما حاول القيام به بالفعل هو التوفيق بين الاتجاه الأخلاقى عند أفلاطون وبين تفسيره الخاص للاتجاه العلمى عند أرسطو . وإذا كان موته المبكر لم يتح له إتمام عمله ، فقد تولى هذه المهمة موسيقيو العصور الوسطى الذين خلقوا أسطورة "بويتيية" عادت إلى الفكرة الفيثاغورية القائلة إنه إذا كانت مهمة الموسيقى هى محاكاة انسجام الأفلاك ، فمن الواجب أن تتصف المؤلفات الموسيقية بنفس الدقة التى تتسم بها تلك القوانين التى تسير بمقتضاها حركة الأجرام السماوية . وهكذا أصبحت الأخلاقية فى الموسيقى متوقفة على العلم ، أدى العلم الموسيقى بمضى الوقت إلى وضع قوالب ثابتة متحجرة.

ولقد كان روسو يزدرى المؤلفين الموسيقيين الذين يكتبون موسيقى بلا كلمات أو يستخدمون بوليفونية معقدة . فحاول أن يقوّم هذين المظهرين من مظاهر النقص بالدعوة إلى إلغاء الدراما الموسيقية الفرنسية ، والاستعاضة عنها بمسرحية شعرية غنائية على طريقة الإيطاليين – وهى دعوة يأسف لها كل من تسنى لهم أن يفكروا فى التطور التاريخى الذى أعقبه.

وكان تولستوى يتصور أن فن المستقبل سيكون منصباً على المشاعر الكفيلة بتقريب البشرية نحو وحدة مشتركة مبنية على التفاهم والعمل الإيجابى . وكان يأمل ألا يكون معيار الامتياز فى موسيقى المستقبل هو "اقتصارها على مشاعر محدودة لا يصل إليها إلا البعض ، بل على العكس من ذلك عمومية هذه المشاعر وشمولها" وحسبنا أن نقارن بين هذه الآراء وبين النقد الموسيقى السوفيتى الحديث لندرك مدى التأثير الذى كان لتولستوى دون قصد على الفلسفة الموسيقية للاتحاد السوفتيى.

ولقد كان أرسطو كسينوس ، تلميذ أرسطو ، هو أول فيلسوف يضع مذهبا حمالياً فى الموسيقى مبنياً على قيم إنسانية . فقد حاول أن يتجنب المسائل الأخلاقية والتفسيرات الرياضية الخالصة للموسيقى ، التى تمسك بها أفلاطون وأرسطو معاً . وكان يعتقد أن الحس والعقل ، والقدرة على الاستماع وعلى التمييز كفيلة بأن تتيح للمرء أن يحكم بنفسه إن كانت القطعة الموسيقية جميلة أم لا وقد رفض أن يقبل الرأى القائل إن أية ميتافيزيقا مذهبية رسمت خطوطها مقدماً ، أو أى مذهب أخلاقى تقليدى ، أو أى إرجاع للمقامات الموسيقية إلى الرياضيات ، على طريقة الفيثاغوريين - نقول إنه رفض الرأى القائل إن أياً من هذه الأسس يصلح معياراً لتقدير الموسيقى.

وعلى الرغم من ذلك فقد ظل معظم الفلاسفة التالين لأرسطو كسينوس يعرفون الموسيقى فى مذاهبهم المختلفة من خلال قيمة ميتافيزيقية أو أخلاقية أو كلتيهما معاً ، أو بوصفها مبحثاً رياضياً خالصاً . ولكن الفلاسفة انهوا بمضى الوقت إلى التخلى عن التشبيه الخيالى لعنصر الإيقاع فى الموسيقى بانسجام الأفلاك . كذلك أخذوا ينصرفون عن الرأى القائل إن الموسيقى مجرد تركيب عددى منظم بطريقة رياضية من شأنها أن تحدث سلسلة فريدة من الأنغام فلم يعد الفلاسفة يحاولون تفسير المجموعات النغمية السارة أو المتوافقة على أنها علاقات عددية سليمة ، وتنافر الأنغام على أنه علاقات غير سليمة ، وإنما أصبحوا يدركون بوضوح أن التوافق والتنافر هما طرفان متقابلان فى الأصوات الموسيقية يتسمان بأن لهما قيمة جمالية نسبية تماما . ومع ذلك فإن الأخلاق ، وهى العنصر الثالث فى ذلك الثالوث القديم المؤلف من الميتافيزيقا والرياضة والأخلاق ، ما زالت باقية معنا بكل وضوح.

ففى المجال الدينى ، ما زالت الكنيسة تفرق بين الموسيقى الجيدة والرديئة بمعنى أخلاقى . وفى المجال الاجتماعى يحدد السوفيت القيمة الموسيقية للمصنف على أساس تمشيها أو عدم تمشيها مع الإيديولوجية السياسية السليمة . والمفروض نظرياً على الأقل أن طبيعة النظام الديمقراطى الذى تحكم به دولة كالولايات المتحدة يؤدى إلى استبعاد الطرف الثالث ذاته فى هذا الثالوث ، أعنى

الأخلاق : بوصفها معياراً سليما للحكم الجماعى . ففى وسع المؤلف الموسيقى فى أمريكا أن يكون فردى النزعة تماما ، كما أشار السوفيت، وأن يعيش فى عزله اجتماعية ، ويخلق موسيقى شخصية تماماً ، لا يكون لها معنى إلا للصفوة القليلة . أى أن فى وسعه أن يكون غير ديمقراطى على الإطلاق فى دولة ديمقراطية - وهى مفارقة غريبة . أما إذا كان يعمل فى خدمه كنيسة متسلطة أو كان منتمياً إلى دوله شمولية ، فإنه مضطر فلسفياً إلى أن يخلق من أجل تحقيق أعظم قدر من الخير لأكبر عدد من الناس ، على النحو الذى يتصور به ذلك الخير فى أذهان قادة الكنيسة أو الدولة.

القسم الثانى - معنى الموسيقى وطبيعتها :

أصبح مفهوم المعنى الموسيقى مردوج الدلالة فى التفكير الجمالى الحديث فمن جهة نجد أن الموسيقى التى تؤلف فى العالم الغربى تقوم ويحكم عليها من خلال قيم شكلية . ومن جهة أخرى فإن الموسيقى التى تؤلف فى مناطق العالم التابعة للسيطرة السوفيتية تقوم ويحكم عليها من خلال سلامة اتجاهها الإيديولوجى . ففى الحالة الأولى لا يهدف العمل الموسيقى ضرورة إلى وضوح المعنى ، وإنما يقتصر على نقل حالة نفسية معينة . وفى الحالة الثانية يستهدف العمل الموسيقى الوضوح والبساطة ولا تكون للشكل فعاليته إلا إذا كان يزيد من تأثير العرض "الواقعى" للمضمون . وعلى ذلك فإن الموسيقى فى العالم الغربى محدودة فى معناها ، ذاتية فى تقويمها ، نظراً إلى أهمية المعالجة الشكلية التى يقوم بها المؤلف الموسيقى لأفكاره الموسيقية أو للمضمون . أما فى بلاد المعسكر الشرقى ، فلابد للموسيقى حتى يكون اتجاهها الإيديولوجى سليما ، من أن تكون واضحة المعنى حتى تكون مفهومة للجميع.

ولقد أطلق الشاعر "لونجفيلو Longfellow" على الموسيقى اسم اللغة العالمية للبشر . ولكن ما الذى هو عالمى فى الموسيقى ؟ إن القطعة الموسيقية التى تعتادها جماعة معينة من الوجهة الثقافية تحدث ، بمعنى عام ، تأثيرات معينة فى تلك الجماعة لا يمكن أن تحدثها فى جماعة أخرى . فالنبض الإيقاعى ، والنظام

النغمى . هما نماذج وأصوات موسيقية تتكيف معها جماعة من الناس ولا تتكيف معها جماعة أخرى . ولا يمكن أن تعنى القطعة الموسيقية الواحدة شيئاً واحداً لجماعتين مختلفتين ، نلهيك بشعبين مختلفين . صحيح أننا نستطيع أن نستمتع بموسيقى الشرقيين الأدنى والأقصى بالإضافة إلى موسيقانا ، ونستمد منها لذة جمالية ، ولكن هذا لا يحدث إلا إذا كانت هناك بعض أوجه الشبه بينها وبين موسيقانا ، إذ يكاد يكون من المستحيل على الموسيقى التى هى غريبة عنا عقلياً وثقافياً أن تثير فينا أية استجابة انفعالية . فلابد أن تكون للموسيقى بضعة أنغام أو أساليب مشتركة قريبة الشبه بما لدينا منها ، وإلا لما استطاعت أن تجتذب شيئاً من تجاربنا الباطنة ، أو تطالب بشيء من فهمنا المباشر . وكما قال فولتير ، فإن الأسلوب أو النظام النغمى الجديد ، حتى فى داخل الحضارة الغربية ذاتها ، يحتاج إلى انقضاء قرابة جيل كامل قبل أن يصبح مقبولا – ومع ذلك فهذا أمر لا تنفرد به الموسيقى وحدها بين سائر الفنون.

ولقد كتب وولت ويتمان Walt Whitman يقول :"إن كل موسيقى هى ما يستيقظ فيك عندما تذكرك الآلات الموسيقية" وهنا لا تكون الموسيقى لغة عالمية ، ولا تكون ميتافيزيقا ، ولا فناً ينشأ من قوالب أولية ، وإنما نحن الذين نضفى على الموسيقى وجودها . فالموسيقى تظل مجرد إيقاع وصوت ، ما لم نكسب نحن هاتين الظاهرتين ثراء نفسياً . ولا يمكن أن يكون للقالب وللإيقاع وللنماذج المقامية أى معنى بالنسبة إلىّ سوى ما أفهمه فيها . فليس فى وسعى أن أستخلص من أداء لقطعة معينة سوى ما أضيفه عليها عن طريق فهمى لها وانفعالى بها . وقد أتأثر انفعالياً حتى لو لم أكن أستطع فهم الرموز الموسيقية ، غير أن المتعة الجمالية لا تتجاوز فى هذه الحالة نطاق المستوى الانفعالى . وقد لا يكون لدى من الثقافة الموسيقية ما يتيح لى حتى أن أعرف إن كانت الموسيقى تؤدى بطريقة سليمة أم لا . فضلا عن ذلك فليس هناك معيار تجريبى أستطيع أن أعرف به إن كنت قد توصلت إلى الحالة النفسية الأصلية التى كان المؤلف الموسيقى يهدف إلى بعثها فىّ عندما أستمع إلى موسيقاه. غير أن الأمر المؤكد هو أننى كلما ازددت معرفة بالموسيقى ، ازددت تقديراً

لمزاياها ، فهماً ناقداً لطريقة أدائها ، وارداد عمق تأثري بالأداء المثير . فالمعرفة الموسيقية لا تقلل من التقدير الجمالي ، وفهم القطعة الموسيقية لا ينقص من عمق التجربة الانفعالية التي يمكن أن تتيحها لنا تلك الموسيقى . فحين يعرف المرء أن القطعة الموسيقية تؤدي بروح المؤلف ، وأن الأجزاء الصعبة تعزف ببراعة كاملة ، وأن شيئاً من التفاصيل الدقيقة لا يضيع في العزف - حين يعزف ذلك ، فلن تؤدي معرفته إلا إلى زيادة استمتاعه وتعميق انفعاله . ومع ذلك فمن الممكن أن تؤدي المعرفة الموسيقية إلى نتائج عكسية . ذلك لأن الثقافة الواسعة الأفق ليست ضمانا لاستمرار حالة السعادة ، سواء في أمور الموسيقى أم في شئون الحياة بوجه عام.

على أن صاحب النظرة الخالصة إلى الموسيقى خليق بأن يسخر من الفكرة القائلة إن الموسيقى لغة عالمية ، أو أن الموسيقى هي ما توقظه الآلات فينا . وإنما هو أميل إلى الرأي القائل إن الموسيقى فن يتميز بخصائص كامنة توجد مستقلة عن وعي بها . هذه الخصائص الكامنة في الموسيقى هي التي تجعل منها ،في رأيه ، عملا فنياً بالنسبة إلى كل الأزمنة والأمكنة . وهو يذهب أيضاً إلى أن التعود الثقافي على الموسيقى ليس شرطاً ضرورياً لفهم موسيقى الحضارات الأخرى ، وإنما الشروط الوحيدة الضرورية لتذوق الموسيقى في حضارتنا أو أية حضارة أخرى هي التجاوب مع الإيقاع والحساسية للنغم . وهو يرى أيضاً أن تذوق الموسيقى والاستمتاع بها ليس نشاطاً ديمقراطياً عاماً ، وإنما يتفق مع شونبرج وسترافنسكي على أن الموسيقى الجادة ليست للجماهير ، بل للقلة السعيدة الحظ التي توافر لها من الثقافة والحساسية ما يسمح لها باستخلاص تجربة جمالية من هذه الموسيقى.

ولكن ما هي الموسيقى ؟ ربما أمكننا أن نزداد اقتراباً من تعريف ما تكونه الموسيقى إذا أمكننا أن نحدد ما لا تكونه الموسيقى . فهي أولا ليست محاكاة لانسجام الأفلاك . ذلك لأن الفيثاغوريين كانوا يعتقدون أن كل الأجسام المتحركة تحدث أصواتاً ،وأن هذا لا يصدق على الأجرام السماوية أيضاً . وقال المعلمون القدامى إن هذه أصوات لا تدركها الأذن البشرية لأسباب متعددة ، ولكن الفيثاغوريين واليهود زعموا أن قادتهم الروحيين كانوا وحدهم قادرين على سماع

هذه الموسيقى السماوية . على أن التقدم العلمى فى القرن العشرين قد أتاح لنا أن نكون فكرة تقريبية عن أصوات هذا الانسجام المزعوم بين الأفلاك ، الذى تحدثه النجوم فى حركتها ، ولكنه بدلا من أن يكون انسجاماً سماوياً ، يبدو للأذن الحديث أقرب كثيراً إلى الأصوات المنكرة.

كذلك تقدم الفيثاغوريون برأى آخر أقره أفلاطون ، ويقول إن المسافات بين الكواكب وأفلاك النجوم الثوابت تناظر رياضياً المسافات بين أصوات الأوكتاف. ولكن لا يوجد أى دليل تجريبى يؤيد الفكرة القائلة إن المقامات اليونانية أو نظامنا الخاص من السلالم الموسيقية مبنى على أساس أن تكون العلاقة بين صوت وآخر مناظرة للعلاقة بين كوكب وآخر . وإذن فستظل نظرية انسجام الأفلاك ونظرية التناسب أسطورة قديمة تعجز عن أن تنبئنا بما تكونه الموسيقى ، وإن كانت تحاول أن ترشدنا إلى الصدر الذى تنبعث منه وإلى سبب تركيبها الراهن.

وثانياً ، ليست الموسيقى تعبيراً عن الأخلاقية أو اللاأخلاقية . فلا يمكن أن تكون الموسيقى خيراً أو شراً بالمعنى الأخلاقى ، أكثر مما يمكنها أن تكون مرحة أو حزينة فى ذاتها . قد يكون من شأن الموسيقى أن تبعث حالة من المرح أو الحزن عاناها المؤلف الموسيقى . وقد تكون الطريقة التى صيغت بها هذه الحالة وأنتجت موسيقياً طريقة جيدة أو رديئة ، ولكن الجيد والردىء يقالان هنا بمعنى الحكم الجمالى ، لا بمعنى الخير والشر الأخلاقيين . ولقد زعم أرسطو أن الشبيه يولد شبيهه، وكان - مثل أفلاطون من قبله - مقتنعاً بأن هناك موسيقى خيرة وشريرة بالمعنى الأخلاقى : فالموسيقى الخيرة تهذب النفس البشرية مثلما تفسدها الموسيقى الشريرة ونحن لا ننكر أن هناك أنواعاً معينة من الموسيقى لها تأثيرات مختلفة فى سامعيها ، وفى هذا الصدد يستحيل تفنيد أرسطو . ولكن لا يمكن التماس أى عذر لأرسطو ، أو أفلاطون ، عندما نسبا خصائص أخلاقية إلى المقامات اليونانية ذاتها بناء على طبيعة تركيبها وتطبيقها . وكذلك لا يوجد مبرر من وجهة نظرنا ، لرأى أرسطو القائل إن الشخص الشرير ، بالمعنى الأخلاقى ، لا يخلق إلا موسيقى شريرة . ولقد كان من

الطبيعي ألا يرى أرسطو وأفلاطون أى تناقض فى موقفهما ، إذ أنهما لم يميزا على أى نحو ما هو أخلاقى وما هو جمالى.

إن فى وسع المتعة الحسية التى نستمدها من الأنغام الموسيقية والتأثير الفسيولوجى الذى تحدثه فينا الإيقاعات أن تبعث حالات نفسية متنوعة فى نفوسنا غير أن من المشكوك فيه أن يكون بويتيوس بدوره على حق فى قوله إن الذى يطرب لسماع "ألحان غير لائقة ، وينصت لها كثيراً ،سوف تضعف روحه ويفقد النخوة والشهامة فى نفسه" كما أن من المشكوك فيه أن تكون للموسيقى القدرة على أن تجعل الناس أخياراً أو أشراراً كما زعم الشاعر "ملتن" فى القرن السابع عشر.

فليس لنا أن ننكر أن كثيراً من المؤلفين الموسيقيين اللاأخلاقيين قد أبدعوا موسيقى رائعة سمت بنفوس أولئك الذين استمعوا إليها . وليس لنا أن ننكر أن فاجنر كان مخلوقاً بغيضاً ، لا يسير إلا على شريعته الخاصة . ولكم من ذا الذى ينكر عبقريته الخلاقة وروائع موسيقاه ؟ إن من واجبنا أن نفصل بين الخالق وبين خلقه ، سواء شئنا أو أبينا ، ومهما كان من صعوبة هذا الفصل فى عالمنا الحالى . فالموسيقى جُيدة ورديئة بمعنى جمالى فقط ، لا بمعنى أخلاقى . إنها تعبير عن المشاعر . والشعور ذاته قد يقوم أخلاقياً ، ولكنه ما أن يعبر عنه موسيقياً ، حتى لا يعود شخصياً وإنما يصبح لا شخصياً ، ولا يعود خيالا ذاتياً بل يصبح فناً موضوعياً . وعلى حين أن السلوك يحكم عليه أخلاقياً ، فإن الفن يحكّم عليه جمالياً فحسب . وللأسس الجمالية للموسيقى علاقة مباشرة بالحياة . فهى لا تتعلق بالمحظورات والنواهى التى يفرضها المجتمع على الإنسان ، وإنما تتعلق بالتعبير الحر للإنسان عن نفسه . وهى لا تهتم برضاء المجتمع أو عدم رضائه عن المشاعر الإنسانية بل تهتم بالتعبير عن هذه المشاعر فحسب.

وثالثاً ، لا يمكن أن تكون الموسيقى فى ذاتها سياسية أو دينية . فما يسمى بالموسيقى الدينية هى موسيقى كتبت للتشجيع على العبادة ، و بالتالى ينبغى أن تكّون ملائمة للغرض الذى خلقت من أجله . وتنطوى هذه الموسيقى على خصائص تصر عليها السلطات الكنسية ، كالبساطة والوضوح والقدرة على تجميل

النص الديني . وقد ترضى السلطات الدينية أو لا ترضى عما يشعر الموسيقار بأنه ذو طابع ديني . فالموسيقى المخصصة للعبادة هي تلك التي تعتقد السلطات الدينية أنها ينبغي أن تكون كذلك . وكما أن رجال الدين يرشدوننا في الشئون المتعلقة بالإيمان ، فإنهم يسمحون أيضاً بالموسيقى المخصصة للعبادة أو لا يسمحون بها . وهم يعتقدون أن هناك موسيقى معينة تساعد على عميق التجربة الدينية وموسيقى أخرى تصرف الذهن عن خدمة الأغراض الدينية.

ونحن عندما نتحدث عن موسيقى دينية وأخرى دنيوية إنما نفضل نوعا من الموسيقى نراه ملائماً للحاجات الدينية ، عن كل الأنواع الأخرى من الموسيقى . وهناك مصادر متنوعة يمكن أن ترجع إليها الموسيقى الدينية : فربما كانت قد كتبت لغرض العبادة خصيصاً ، أو قد تكون في الأصل ذات طابع دنيوى ثم استخدمت فيما بعد لأغراض العبادة . والواقع أن هناك بعضاً من أقوى القطع الموسيقية تأثيراً من الوجهة الدينية ، بنيت على أساس ألحان شعبية لم تكن مرضياً عنها لدى رجال الدين ، اليهود أو الكاثوليك أو البروتستانت . وكم حدث أن أزيلت وصمة اللاأخلاقية والفساد عن موسيقى قديمة عندما عدلت ، واستخدمت لأغراض العبادة الدينية ، ولم تعد الأجيال اللاحقة تعرف هذه الموسيقى إلا في سياقها الديني ، بحيث اكتسبت هذه الموسيقى ، على مر القرون ، معنى تقليدياً يرتبط في أذهاننا بالعبادة والأعياد الدينية . على هذا النحو ذاته استمرت معظم الأغاني التي كانت تعد في القرون الغابرة "لا أخلاقية" "وفاسدة" وإن كان قد قدر لها البقاء.

وبالمثل لا يمكن أن تكون الموسيقى في ذاتها سياسية ، كما أكد جوته أما كلمة شومان القائلة إن خطط الثورة يمكن أن تكتب بين أسطر سيمفونية دو أن يتنبه إليها الشرطة ، فهي كلمة مفرطة في رومانسيتها ، كذلك لم يكن شوبان بأقل رومانسية عندما أوضح لقيصر روسيا ، الذى غزت جيوشه بولندا ، أنه سيجد في "مازوركات Mazurkas" مواطنها شوبان ألحاناً موسيقية تحض الناس على أن يثوروا على الغاصبين . ولقد اعتدنا الآن أن نربط ألحاناً موسيقية معينة بالوطنية والعمل السياسي ، وقد تكون هذه الموسيقى تقليدية ، أو مكتوبة خصيصاً من أجل إلهاب

الشعور القومى عند المواطنين . ومن الجائز أن لموسيقى شوبان معنى كهذا عند البولنديين ، كما أن من المؤكد أن موسيقى فيردى كان لها هذا المعنى عند الثوريين الإيطاليين . غير أن الموسيقى ليست فى ذاتها وطنية ، وإنما هى تولد وتبعث شعوراً بالوطنية فحسب . فما نربطه بالموسيقى هو الذى يجعلنا نسمى هذا النوع من الموسيقى سياسياً وذلك دينياً . فالأول قد يكون سريعاً فى إيقاعه ، نارياً فى روحه عالى الأبواق والصنوج ، والثانى قد يكون خافتاً هادئاً ، أو حزيناً متهجداً . ولكن الموسيقى لا يمكنها أن تبعث فينا هذا الشعور أو ذاك إلا لأن هذه الإيقاعات والأنغام لها دلالة حضارية فى نظرنا ، تحركنا انفعالياً فى هذا الاتجاه أو ذاك.

ورابعاً ، ليست الموسيقى رياضة فحسب . إنها فى أساسها ذات تركيب رياضى ، ولكنها أكثر من الرياضة وحدها . فقد يرجع الباحث النظرى التجمعات النغمية التى يستخدمها الموسيقى بحدسه إلى الرياضة ، غير أن هذا الباحث النظرى لا يحاول تفسير السبب الذى اختار من أجله الموسيقىّ هذه التجمعات بعينها ، وحتى لو حاول ذلك فلن يستطيع . أما الموسيقىّ فيعلم عن وعى أن مجموعات معينة للأنغام أصلح من غيرها للتعبير عن مشاعر معينة ، ولكنه لا يستدل بطريقة عقلية على أن هناك علاقات رياضية معينة ، ضمن المجموعات النغمية التى يستخدمها ، تعطيه التأثير المطلوب . وهو إما أن يستخدم أنماطاً نغمية تقليدية ، ويذهب فى ذلك إلى حد التطرف ، ما فعل موسيقيو عصر النهضة وعصر الباروك فى تلك النماذج الموسيقية التى استخدموها للتعبير عن المشاعر بطريقة ثابتة موحدة ، وإما أن يخلق تجمعات نغمية جديدة يخصصها لهذا الغرض ، ويقول بها ما يريد أو ما يتعين عليه أن يقوله . ولو كانت الموسيقى رياضة ، ورياضة فحسب ، لأصبحت علماً دقيقاً كالرياضة ذاتها ، يعبر فيه الموسيقار عن الأحوال النفسية بطريقة ثابتة موحدة ، بدلا من أن تظل فناً يعبر عن الانفعالات بطريقة فريدة. مع ذلك فإن الموسيقيين فى الماضى والحاضر ، ممن كان لديهم شىء جديد يقولونه بطريقة غير تقليدية ، قد اتهموا كلهم تقريباً بأنهم يردون الموسيقى إلى مجرد رياضيات.

وخامساً ، ليست الموسيقى محاكاة لنظام كامن من الأصوات الموسيقية فى الطبيعة . فلقد كان واضعو نظامنا الموسيقى القدامى يعتقدون بوجود نظام أولى من الأصوات كهذا فى الطبيعة ، ويجوز أنهم تصوروا أنهم مجرد مقلدين لهذه الأصوات الطبيعية في الموسيقى. والواقع أن موسيقانا مبنية على علم للصوت بدأ بالأبحاث التجريبية للفيثاغوريين ، وزاده أرسطو كسينوس تقدماً ، وطوره بعد قرون زارلينوز ورامو وباخ كل هؤلاء كانوا يعتقدون، بدرجات متفاوتة ، بأن موسيقاهم تحاكى نظاماً طبيعياً للأصوات ، موجوداً من قبل ، وحالوا أن يفسروا أساليبهم ومذاهبهم وفقاً للقانون الطبيعى . ولكن الطبيعة ، فى واقع الأمر ، لا تنطوى على نظام من الأصوات كهذا. وكما قال هانسليك ، فليس فى الطبيعة "سابعات مسيطرة dominant sevenths" أو ثالثات صغيرة (minor thirds) . ومع ذلك فكثيراً ما يحدث أن توصف الموسيقى الجديدة التى لم تألفها آذاننا ، والتى تزعجنا أكثر من غيرها ، بأنها غير طبيعية . كأن الموسيقار يكفر بنظام نغمى مقدس فى الطبيعة.

فلما هى الموسيقى إذن ، إن لم تكن ميتافيزيقا ولا رياضة ولا أخلاقاً ولا سياسة ولا ديناً – ماذا تكون الموسيقى عندئذ ؟ إنها كل ذلك وأكثر منه . إنها ما قال الشاعر ويتمان إن الآلات توقظه فيك . إنها تجربة الحياة اليومية ولكنها تعلو على التجربة . إنها صدى نغمى لأحلامنا وآمالنا ، ولصراعنا وألمنا . إنها فن ساحر بإيقاعاته قادر على التغلغل فى الأعماق الباطنية للبدن وللنفس والتحكم فيها ، كما أدرك الفلاسفة القدماء بوضوح . إنها أنماط من الأنغام منظمة فى قوالب حسب أوزان محددة ، نربط بها كل ألوان المشاعر الإنسانية . والحق أن ما نضيفه نحن أنفسنا على الأنغام والإيقاعات ، وما توقظه هذه الأنغام والإيقاعات فينا ، هو بعينه الذى جعل شاعراً آخر يقول :"إن النغم ... فيك أنت".

الموسيقى شعور متجسد فى رموز إيقاعية ونغمية . ولكن من واجبنا ألا نتصور أبداً أن هذه الرموز هى الموسيقى ذاتها ، وإلا كنا نخلط بين الرمز وما يدل عليه. فالموسيقى هى ما ينتجه العازف بالأنغام والإيقاعات على آلته . وهى فى أساسها لحن وإيقاع يثير انفعالاتنا ويوقظ خيالنا . وقبل هذا كله فالموسيقى هى ما

نضيفه نحن أنفسنا على هذه الألحان والإيقاعات من تجربتنا الخاصة ، ومن آمالنا وأمانينا . والموسيقى بالنسبة إلى حضارتنا الغربية ظاهرة ثقافية ينقل بها الإنسان انفعالاته إلى الآخرين بطريقة تثير من الانفعالات أكثر مما يثيره أى ضرب آخر من الفنون . وهى لا تستطيع أن تضحك أو تبكى ، وليست حزينة ولا سعيدة ، بل إن بعض الأنغام والإيقاعات تثير مشاعر قريبة من حالة المرح أو الحزن . فلا يمكن أن تكون الموسيقى ما تكونه بالنسبة إلى ، أعنى مرحه أو حزينة ، إلا إذا كان فى استطاعتى أن أبعث من داخلى مثل هذه المشاعر . فأنا الذى أربط هذه الحالة النفسية أو تلك بهذا الإيقاع أو تلك النغمة . وأنا الذى أضفى قيمة بشرية ومعنى بشرياً على الأصوات والحركة الموسيقية.

إن الموسيقى تبدأ بالمؤلف الموسيقى الذى تنقل إلينا أحواله وأفكاره الموسيقية عن طريق العازف أو القائم بالأداء عادة . وهكذا تختلف الموسيقى عن معظم الفنون الأخرى ، إذ أننا نحن السامعين نبتعد عن مقاصد المؤلف مرتين على الأقل . وقد نشعر بالإعجاب الشديد إزاء القدرات الموسيقية للقائمين بالأداء ، ولكنهم مع ذلك ليسوا خالقين وإنما هم مرددون لما خلق من قبلهم . وهم فى مرتبة أقل من حيث الفن ، إذ أنهم يقتصرون على توصيل أحوال المؤلف وأفكاره لنا. وإذا كان هناك أساس تجريبى معين ، فى الرسم والنحت ، لإصدار حكم على نسخة ترمى إلى محاكاة الأصل ، نظراً إلى أن الفنون التصويرية والتشكيلية تقدم معياراً ملموساً للتقويم ، فإن المرشد الوحيد فى حالة الموسيقى هو شعورنا فحسب.

القسم الثالث - فلسفة للقيم الموسيقية :

علم الجمال هو ذلك الفرع من الفلسفة الذى يختص بدراسة القيم الفنية ، مثلما أن الأخلاق تبحث فى السلوك القويم ، والميتافيزيقا فى المبادئ الأولى ، والابستمولوجيا فى نظريات المعرفة ، والمنطق فى استخدام الفكر للمعرفة على الوجه الصحيح . ويعد كل من هذه الفروع الخمسة للفلسفة ميداناً متخصصاً من ميادين البحث ، وكل منها يمثل جانباً لمذهب فكرى عام . لقد كان فلاسفة العصور القديمة والوسطى يبحثون فى الجميل والقبيح ، والهزلى والتراجيدى ، والجميل

والجليل ، ضمن نطاق موقفهم الفلسفى الشامل . فنظرة الفيلسوف إلى الجميل هى فى هذه الحالة نتاج لتحليله الأساسى لطبيعة الكون ودور الإنسان فيه . ولقد رأينا ، فى التفسير المثالى الذى قدمه أفلاطون للعالم ، أن الموسيقى كانت توصف بأنها محاكاة لمثل تجريدى أعلى ، وصدى للانسجام الكونى . وفى فلسفة "سكستوس امبريكوس Sextus Empiriccus نجد تعريفاً للموسيقى أقرب إلى العقول ، هو أن الموسيقى لا تعدو أن تكون نوعاً من أنواع التعبير الإنسانى . أما فى أيامنا هذه ، فإن أصحاب الاتجاه المثالى وأصحاب الاتجاه الطبيعى فى الفلسفة منقسمون إلى فرق تتفاوت آراؤها من أقصى اليمن إلى أقصى اليسار . ومهما اختلفت درجات الفروق العقلية داخل هاتين الفئتين ، فإن فلاسفة القرن العشرين يندرجون أساساً ضمن إحدى هاتين المدرستين الفلسفيتين . فالمثالية أو الطبيعية كانتا أساس آراء الفلاسفة عن الموسيقى فى الماضى والحاضر ، أى منذ أيام أفلاطون حتى ديوى . ولقد كان للآراء التى أبداها الفلاسفة تأثيرها فى الحياة العقلية والفنية للإنسان طوال تاريخ الحضارة الغربية.

ومن شأن المفكر الذى يتخذ من المثالية الفلسفية أساساً لقيمه الفنية الموسيقية أن يعلى من قدر الملكات العقلية فوق الملكات الحسية ، وقد يبالغ فى تأكيد أهمية العقل ويقلل من أهمية الانفعالَ فى المسائل الجمالية . وترتكز قيمه على المقدمة المثالية القائلة إن العالم ينقسم إلى روح ومادة ونفس وجسم ، وأن القوانين الطبيعية التى تتحكم فى الجسم المادى لا سلطان لها على النفس الروحية. وهو خليق بأن ينظر إلى المؤلف الموسيقى والمفكر الميتافيزيقى على أنهما شريكان فى السعى إلى كشف الحقيقة الحقة للإنسان ، الأول بالنغم والثانى بالفكر الفلسفى . فالميتافيزيقى والمؤلف الموسيقى يقربِاننا من المثل الأعلى الشامل ، ويرشداننا بالفلسفة إلى العالم الروحى ، أو يكشفان لنا بالموسيقى عن لمحة خاطفة من الجمال الكونى الرائع.

ولقد كانت المذاهب الجمالية الموسيقية المبنية على المثالية الفلسفية تعلل أصل الموسيقى ، طوال التاريخ الغربى ، عن طريق الميتافيزيقا ، وتفسر معنى

الموسيقى من خلال الغائية ، طبيعة الموسيقى من خلال الأخلاق . فالمثاليون ينظرون إلى الموسيقى على أنها تجسد حسي لفكرة تتخذ مظهر الأنغام والإيقاعات الموسيقية . وليس من المستبعد عليهم ، حتى في وقتنا الحالي ، أن يؤكدوا أن الموسيقى تستطيع أن ترفع أخلاق الإنسان أو تحط منها . بل إن هناك من المثاليين من يعتقدون أن الموسيقى هبة منحها إله كريم للبشر حتى يعينهم على تحمل مصيرهم على الأرض.

وللمثالي معيار موضوعي للقيم . فهو يذهب إلى أن للموسيقى في ذاتها خصائص معينة تجعلها جيدة أو رديئة . وقد نخطئ في تقديرنا لموسيقى معينة ، كما أننا قد نغير رأينا بحيث تختلف أذواقنا على مر السنين ولكن التغير في هذه الحالة إنما يطرأ علينا نحن في تفسيرنا لهذه القيم . أما القيم ذاتها فتظل ثابتة ، كما يؤكد المثالي ، إذ أن الجمال في الموسيقى ، مع الحق والخير ، هو الطرف الثالث في الثالوث الأزلي الذي لا يطرأ عليه أي تغيير.

أما الفيلسوف ذو النزعة الطبيعية فلا يشارك المثالي ميله إلى التقسيمات الثنائية فليس من المحتمل أن يوافق ذلك الذي يبني قيمه الجمالية على النزعة الطبيعية في الفلسفة على الرأي المثالي القائل أن الموسيقى تكشف "حقائق عليا" أو تتيح للسامع بصيرة يعبر بها الهوة بين ما هو حقيقي وما هو غير حقيقي . وإنما يكفيه أن ينظر إلى الموسيقى على أنها تعبير عن الانفعال البشري ، لا تسيد حسي لفكرة روحية . وهو لا يعتقد أن الموجودات المتناهية يمكنها أن تصل بفضل الموسيقى إلى حالة من النشوة التي توحدها مع اللامتاهي . ومع ذلك فلا شك في أن صاحب النزعة الطبيعية وصاحب النزعة المثالية يشعران بنفس النوع من الانفعالات عندما يستمعان إلى الموسيقى ، والفرق بينهما هو أن كلا منهما يشكل استجابته الشخصية للموسيقى وفقا للموقف الأساسي الذي يتخذه في الفلسفة . فعلى حين أن المثالي يضفي – بطريقة صوفية – دلالة روحية على التجربة الجمالية ، فإن الطبيعي يرد – بطريقة تجريبية – قائلا إن التجربة الجمالية تتيح لنا تحررا مؤقتا من العوامل المحيطة بنا مباشرة ، ومهربا من المحن والأزمات التي نواجهها ، وتتيح

لنا وقتاً نستجمع فيه قوانا أو نستنفدها فى تربة جديدة تضيف إلى حياتنا تنوعاً ، وتضفى على وجودنا معنى جديداً.

وفى رأى صاحب النزعة الطبيعية أن العالم دائم التغير . فهو لا يقبل الرأى المثالى القائل أن جمال الموسيقى يعنى احتواءها على صفات كامنة لها طبيعة مطلقة ومستقلة عن التفسير الذاتى للسامع . وهو لا يفسر الموسيقى من خلال الميتافيزيقا العالية أو الغائية أو الأخلاق وهو مع إدراكه الواضح لتأثير الموسيقى فى السلوك البشرى ، لا يجد أى ارتباط معقول بين التعبير عن الانفعال البشرى فى اللحن والإيقاع ، وبين الإرادة الإلهية والخير الشامل وإنما يعتقد أنصار النزعة الطبيعية أن الموسيقى صورة أخرى من صور التعبير ، توصل إليها الإنسان خلال تطوره ، وبواسطتها ينقل مشاعره وأفكاره ، وبالتالى فإن الإنسان هو الحكم الوحيد على قيمة الموسيقى التى يخلقها أو يتذوقها أما إذا كان المرء جاهلا بالطبيعة والتركيب الأساسيين للموسيقى ، وإذا ظلت الموسيقى مجرد أنغام وإيقاعات متنوعة لا أثر لها سوى أن تطرب الحواس ، فعندئذ يكون مثل هذا الشخص خليقا بأن يتخذ من العارفين بأسرار الموسيقى أصناما زائفة ، وينظر إلى كلمات الناقد الموسيقى المحترف على أنها صوت نبوءة دلف (**) فالجهل فى الموسيقى ، شأنه شأن الجهل بمعناه العام ، يورث الخوف من المجهول والخرافة وعبادة الأصنام.

ومن الممكن وضع مذهب فى القيم الجمالية يجمع بين آراء معينة مستمدة من المثالية والطبيعية معا . والواقع أن أولئك الذين يؤثرون التوفيق بين القيم الموسيقية يحاولون بناء مذهب من تلك النقاط التى تروق لهم فى المذهبين المثالى والطبيعى فى علم الجمال . هكذا فإن المذهب التوفيقى فى القيم الموسيقية قد لا يصبح أكثر من مجرد خليط موسيقى بين عناصر لا اندماج بينها . ولكنه قد يصبح أيضا محاولة إيجابية يحاول فيها السامع أن يطبق أكثر فئات القيم

(**) نبوءة دلف هى التى كان سقراط يستلهمها الوحى والمشورة فى أهم شئون حياته ، وكان اليونانيون عموما يؤمنون بقدرة هذه النبوءة على كشف الحجب ، ويقصدون معبد دلف ليستمدوا منه النصح والرأى السديد. (المترجم).

منطقية على الأساليب الموسيقية المتغيرة ، ليصل إلى حكم جمالى على قيمة الموسيقى موثوق منه إلى أبعد حد.

وهناك نوع آخر من الناس يؤكد من ينتمى إليه أنه شخص لا فلسفه له فى الحياة ولا فى الموسيقى . على أن الشخص الذى يكون رد فعله على أداء كامل رائع لقطعة موسيقية ما ، هو قوله : "إننى أحب ما أحب ولا أعبأ بمعرفة السبب" وإنما يعبر عن فلسفة للموسيقى ، حتى لو كان يظن أنه يرفض كل فلسفة . مثل هذه الفلسفة قد لا يقبلها معظمنا ، إذ أن هذا النوع من الاستجابة الشخصية للموسيقى ، دون أى تقدير عقلى ، هو نوع بدائى إلى أقصى حد ، ينطوى على الحط من قدرات الإنسان العقلية على التأمل الباطن والتفكير . فالشخص الذى لا يكترث بأى عامل فيما عدا اللذة التى تتيحها الموسيقى له ، إنما يكبت قدراته الكاملة من حيث هو كائن بشرى.

أما المستمع الأكثر ثقافة وعمقاً إلى حد ما ، والذى يقول بطريقة رومانسية "إن الإحساس الغامض بالمتعة الذى تتيحه لى الموسيقى ، هو إحساس لا تعبر عنه الكلمات" - فهو شخص يخدع ذاته من الوجهة النفسية . ذلك لأن الإنسان كائن عاقل إلى جانب كونه حيواناً انفعالياً . وإذا كان مثل هذا السامع يعنى أن الانفعال العميق الذى تبعثه التجربة الجمالية لا يمكن أن تنقله الكلمات إلى شخص آخر نقلا أميناً ، فإنه يكون عندئذ على حق . ذلك لأن التجربة الجمالية تجربة شخصية لا يمكن أن تنقل إلى شخص آخر مع ضمان أنها ستؤدى فيه إلى نفس التأثير الانفعالى. أما إذا كان يعنى أن التجربة الجمالية تتعلق بالانفعالات وحدها ، وإذا حللت فإنها تفقد تأثيرها ، فإنه بذلك إنما يقصر تذوقه الموسيقى على المستوى الحسى وحده.

إن للمستمع إلى الموسيقى الحق فى أن يترك الجمال النغمى والنماذج لإيقاعية لحركة اللحن تسحره وتخلب لبه . ومن الواجب خلال وقت الاستماع ألا يكون هناك شىء له قيمة سوى المتعة والنشوة التى تثيرها فيه الموسيقى ، إذ أن هذه هى طبيعة التجربة الجمالية . ولكن من واجب المستمع أن يحاول بتفكيره أن

يفهم السبب فى إحساسه هذا ، ويعرف كنه تلك العوامل الكامنة فى تركيب الموسيقى وأدائها ، والتى أمكنها أن تنقله إلى حالة النشوة هذه . وإنه لمن خطل الرأى أن يقال إن تحليل التجربة الجمالية يقضى عليها ، ومن الخطأ أن نعتقد أننا كلما حاولنا معرفة سبب استجابتنا للإيقاع واللحن قل تأثيرها فينا . ذلك لأن المعرفة لا تحد من الانفعال ، وإنما تهذبه.

والواقع أن دور الناقد الموسيقى لا يحتل فى بلادنا هذه الأهمية إلا لأننا شعب أمى من وجهة النظر الموسيقية . فالناقد يتبوأ مكانته الرفيعة بين ظهرانينا لأننا نفتقر مع الأسف إلى أوليات المعرفة النظرية الموسيقية . فمعظمنا لا يمكنهم فهم ما يقوله المؤلف الموسيقى لأن القليلين جداً منا هم الذين يمكنهم أن يقرأوا أو يكتبوا الموسيقى البسيطة . وعلى الرغم من أن الكثيرين منا عازفون أو مغنون هاوون بمعنى ما ، فإنا نفتقر إلى الثقة بالنفس فى تكوين رأى شخصى عن طريقة قائد الأوركسترا فى أداء منصف كلاسيكى ما. لذلك نحتمى بسلطة الناقد الذى ينبئنا بما يقال وكيف يقال.

والواقع أن ممارسة الناقد المحترف لمهنته أصبحت فى أيامنا هذه واجبا ثقافيا فانتقاداته الحرة تكون لاذعه فى كثير من الأحيان ، ليست رمزا لمجتمع حر وفن غير مقيد فحسب ، بل إن موقفه السلبى المُعتاد ضرورى لتقدم الموسيقى ، حتى لو كان أقرب إلى الخطأ منه إلى الصواب فى توقع الاتجاهات الفنية وتقويم الموسيقى . وأنه لمن الحمق أن نظن ، كما يفعل البعض ، أن من الممكن الاستغناء عنه كلية . ولكن من الصحيح أننا كلما نمينا قدرتنا على كشف أسرار الموسيقى التى يقدمها إلينا المؤلف ، غدونا أكثر استقلالا فى حكمنا وأقل اعتماداً على آراء الناقد وقراراته ، أى أن دوره بوصفه حجة وسلطة نحتكم إليها يقل كلما ازددنا استنارة.

ولا شك أن الناقد الموسيقى الذى يحيا فى ظل الفاشية الشمولية لا يملك إلا الازدراء لأية فلسفة موسيقية مبنية على القيم المتحررة . فهو خليق بأن يعدها مذهبا جماليا ذا صبغة رومانتيكية ،لابد أن يقضى على ذاته من جراء تأكيده للحرية الفردية وتجاهله للحاجات الجمالية للمواطنين . مثل هذا الناقد لابد أن يؤكد أن

علاقة الفرد بالدولة فى الحكومة المتسلطة لا تحتمل الأحكام الشخصية أو نزوات الأقليات المقفلة على ذاتها ، التى تضع السياسة الاجتماعية موضع الشك أو تزدرى اللجنة المركزية للحزب فى المسائل المتعلقة بالنقد.

ولقد كان النظام الشمولى للفاشية يبنى قيمه الموسيقية ، فى ألمانيا النازية على الأقل ، على التمييز العنصرى . فقد قرر هتلر ، بكل بساطة ، أن موسيقى مندلسون لابد أن تمنع . وأكد هتلر على نحو قاطع أن مندلسون كان يهوديا (**) ولا يمكن لليهود أن يكتبوا موسيقى مساوية لما يكتبه الآريون . ولما كان يجزم بأن الآريين جنس أرقى ، فلابد أن تكون موسيقى مندلسون السامية من نوع أحط . ولا شك أن هذا لا يمكن إلا أن يكون منطق دكتاتور مجنون يستخلص من مقدماته الباطلة حكماً على القيمة الموسيقية لإنتاج مؤلف موسيقى على أساس تمييز عنصرى زائف.

على أن الفلسفة الاجتماعية الأقل عنفاً عند ليوتولستوى تهدد أى مذهب إنسانى فى علم الجمال بخطر لا يقل عن خطر الدولة المتسلطة أو الدكتاتور الطاغية . ذلك لأن الرسالة التى أخذها تولستوى على عاتقه بأن يقيم مجتمعاً مبنيا على التعاليم المسيحية أدت به إلى أن يقوم كل موسيقى بروح لا تقل فى تعصبها عن روح آباء الكنيسة . فكانت النتيجة أنه استبعد كل المؤلفات الكلاسيكية تقريباً من نظامه المثالى ، على أساس أنها أعقد من أن يفهمها الجميع ، وبالتالى تفتقر إلى تلك البساطة الشاملة التى تربط كل الناس سويا . ولا جدال فى أن الدهشة والعجب يتملكان المرء عندما يمعن التفكير فى ذلك القدر الضئيل من الموسيقى ، الذى استبقاه تولستوى ليساعده فى نشر دعوته إلى الإخاء ، وذلك القدر الكبير الذى رفضه لأنه لا يساعده فى أداء رسالته المتعصبة . ومن المؤكد أن الصرامة التى كان

(**) كان مندلسون من أسرة يهودية مشهورة ، جده الفيلسوف موسى مندلسون . ولكن والديه اعتنقا البروتستانتية قبل ميلاد فليكس . وكان منلسون من المقربين إلى الملكة فيكتوريا وزوجها الأمير ألبرت الألمانى وله سيمفونية تحتفل بالإصلاح الدينى Reformation Symphony وأوراتوريات وموسيقى دينية للأرغن إلخ. (المراجع).

يقرر بها أى موسيقى تصلح لإقامة مملكة الله في الأرض قد أحالته من عملاق في الأدب إلى قزم في الموسيقى.

فقد كان تولستوى يعجب ببعض مقطوعات باخ الغنائية وبعض موسيقى هايدن وموتسارت وشوبرت . وكان ينظر بعين الرضا إلى موسيقى شوبان ". . (وذلك عندما لا تكون ألحانه مثقلة بقدر مفرط من التعقيدات والزخارف) ... " كما كان يحب بعض المؤلفات المبكرة لبيتهوفن ، ولكنه رفض موسيقى الحقبة المتأخرة من حياة بيتهوفن ، بحجة أنها "ارتجالات لا قوام لها" أما السيمفونية التاسعة والرباعيات الأخيرة التى نشرت بعد وفاة بيتهوفن ، والتى ربما كانت أروع موسيقى كتبها الإنسان ، وصوناتات البيانو فى الفترة المتأخرة ، ولا سيما الصوناتا مصنف رقم ١٠١ - كل هذه يسخر منها تولستوى على أساس أنها غير مفهومة إلا للقلة ، وأبعد من أن تفى بحاجات المسيحية . أما موسيقى فاجنر وليست وبرليوز وريشارد شتراوس فإنه يرفضها كلها.

ومن المؤكد أن اليقين القاطع الذى كان تولستوى يرفض به مؤلفات هؤلاء الموسيقيين خليق بأن يقدم إلينا سببا قويا للتفكير فى الأخطاء الثقافية التى يمكن أن تنشأ عن تطبيق الفلاسفة ورجال السياسة والدين لمعايير مطلقة فى النقد الموسيقى . فمنذ اللحظة التى يعتقد الفيلسوف أنه قد اهتدى إلى الحل النهائى الشامل لمشكلة طبيعة العالم ومعنى الحياة وصحة القيم الإنسانية ، لا يعود باحثا سقراطياً عن الحقيقة ، وإنما ينغمس فى الدفاع المتعصب عن موقف أو الدعاية المتحمسة له . وفى نفس اللحظة التى يضع فيها الناقد الموسيقى صيغة شاملة يتعين عليها أن تنطبق على مبادئ لاهوتية أو سياسية معينة ، فإنه يصبح بدوره مدافعاً عن إيمان أو داعية إلى قضية.

على أن الرأى الصحيح هو أنه لا توجد حقائق مطلقة أو أحكام نهائية فالقمم ليست أزلية وإنما هى تولد من جديد على الدوام ، وليس ثمة ناقد عالم بكل شىء، نستطيع أن نتطلع إليه لنجد عنده جوابا نهائياً حاسماً فى مسائل القيم الموسيقية . وإنه لما يؤسف له أن الكثير منا ينتظرون كلمة الناقد ليعرفوا كيف

يكونون رأيهم عن هذه القطعة الموسيقية أو تلك الطريقة فى العزف . والمؤسف فى الأمر هو أن هؤلاء الناس يختارون الانقياد بدلا من أن يختاروا الاستنارة والاسترشاد مع أن بعضاً من هؤلاء الناس أنفسهم قد يختلفون مع أعظم نقاد صحيفة كبرى أو يثورون عليه بشدة حين يكون الأمر متعلقاً بكتاب تختلف عليه الآراء ، على حين أن هؤلاء القراء المثقفين إلى أبعد حد يقبلون الرأى الذى ينشره المحرر الموسيقى فى الجريدة ذاتها دون أى شك أو تحد.

وهناك من بيننا أيضاً أناس يقفون فى خشوع أمام جماعة المثقفين فى الموسيقى ، الذين يتخذون من غير المألوف صنماً معبوداً ، ويتحدثون عن "إريك ساتى" بتبجيل وجودى . ومن واجبنا أيضاً ألا نقيم وزنا لادعاء أولئك المثقفين الذين يحكمون على الأمور الخاصة ، ويؤكدون على نحو قاطع أن "موسيقى الغرفة" هى ما يختاره صاحب النظرة الجمالية الخالصة ، على حين أن الأوبرا تسلية شعبية للجماهير . ذلك لأن الشخص الذى يؤثر فيه بعمق أداء جيد لخماسية لشوبرت يمكن أيضا أن يؤثر فيه أداء جيد لقطعة غنائية لبوتشينى . ولا يمكن أن يحتقر القوالب الموسيقية الشعبية إلا شخص لا يحس بقيم الآخرين.

كذلك ينبغى أن نسخر من أولئك المتطرفين الذين لا يستمعون إلا إلى "مادريجالات" عصر النهضة أو "كونشرتات" عصر الباروك ، ويزدرون أية موسيقى كتبت بعد وفاة باخ . ذلك لأنه لا ضرر فى أن يبدى المرء إعجاباً خاصا بفترة معينة فى تاريخ الموسيقى لأن قوالب هذه الفترة والرنين النغمى للآلات فيها يجتذبه اجتذاباً شخصياً فريداً . ومع ذلك فمن الممكن أن يؤدى هذا الاهتمام بالماضى الغابر إلى تضليل المرء إذا تحول إلى متخصص فى فترة معينة من فترات الموسيقى وصم أذنيه عن موسيقى الفترات الأخرى . وبالمثل فإن ذلك الذى يعتقد خطأ أن موسيقى الماضى أحط مرتبة من موسيقى الحاضر يحتاج إلى بعض التوجيه ، إذ أن مقطوعة للفيولينة المفردة من تأليف كوريللى Corelli يمكنها أن تبعث فينا من المتعة الجمالية قدر ما يبعثه منظر الموت الختامى فى دراما "تربستان وإيزولده" فالجمال البسيط فى موسيقى كوريللى يثير فينا تجربة جمالية هادئة وقوراً ، على

حين أن تلك الموسيقى المشبوبة بالعاطفة ، التى كتبها فاجنر للمنظر الأخير من هذه الدراما الموسيقية المؤثرة ، تبعث فينا شعوراً بالوجد الانفعالى . وكلا النوعين من الموسيقى يخدم الغرض المقصود منه : فأحدهما يبعث ما يسميه نيتشه بالحالة الأبولونية والآخر ما يسميه بالنشوة الديونيزية ، وكلاهما ضرورى لحياة الإنسان.

ولقد كان بعض النقاد الذين ظهروا فى الأمس القريب ، مثل هانسليك وبوزونى ، وكذلك فيلسوف ندر أن نجد من الفلاسفة من قال بمثل آرائه فى الموسيقى ، هو "هربارت Herbart" - كان هؤلاء يؤمنون بأن الموسيقى ليس لها معنى يتجاوز نطاقها الخاص . فهم قد أرادوا أن يقفوا فى وجه الرومانسية بالقول إن الموسيقى فن مستقل . ويوجد فى صفوفنا اليوم أيضاً أمثال هؤلاء من أصحاب النظرة الخالصة الذين يحرصون على الاحتفاظ بنقاء الموسيقى وترفعها عن المضمونات النفسية والاتجاهات الاجتماعية والمسائل الأخلاقية . وهم يعتقدون أن البحث الجمالى فى الموسيقى ينبغى أن يقتصر على تحليل القيم الشكلية للقطعة الموسيقية ولا شيء غير ذلك . والأساس الذى يرتكزون عليه هو أن الموسيقى ، كما قال هانسليك ، هى تعبير عن الأفكار الموسيقية . فالموسيقى التى تثير الانفعالات وحدها وتتجاهل العقل ، لا تؤدى إلا جزءا من وظيفتها ، وهى اجتذاب الإنسان ككل . أى أن هذا الاتجاه الفكرى الأفلاطونى الجديد (**) يرى أن الموسيقى التى تهيب بالانفعالات أكثر مما تهيب بالعقل ، إنما تجتذب العناصر الأخس والأحط فى الإنسان . أما الموسيقى المثلى ، من وجهة النظر الجمالية ، فهى ترتيب وتوزيع للقيم الشكلية على نحو يكفل للموسيقى أداء وظيفتها الكاملة ، وهى بعث انفعالات سارة وإرضاء العقل . ولا جدال فى أن هذا مثل أعلى جمالى لايمكن أن ينازع فيه أحد

(**) يلاحظ أن الإشارة هنا لا علاقة لها بالأفلاطونية الجديدة أو المحدثة ، وهى المذهب الفلسفى المعروف الذى بلغ قمته عند أفلوطين ، وإنما يشير المؤلف إلى أن هذا اتجاه أفلاطونى ظهر فى العصر الحديث فحسب . كذلك ينبغى أن يحذر القارئ الاعتقاد بأن أصحاب هذه النزعة الخالصة أفلاطونيون بالمعنى الكامل لهذه الكلمة : إذ أنهم قد يقتربون من أفلاطون فى مسألة الإشادة بالعقل على حساب الانفعالات ، كما قال المؤلف ، ولكنهم يبتعدون عنه تماما فى نظرتهم المتحررة من كل الاعتبارات الأخلاقية والسياسية والدينية ، وهى الاعتبارات التى كان لها المحل الأول فى نظرية أفلاطون الجمالية فى الموسيقى. (المترجم).

غير أن الكثيرين منا لا يقبلون ذلك الاهتمام المفرط الذى يبديه أصحاب النظرية الخالصة بالجانب العقلى من التربة الجمالية ، فى الوقت الذى يقللون فيه من أهمية الجانب الانفعالى منها.

إن التحليل الموسيقى للقيم الشكلية لمدونة سيمفونية ضخمة أو أغنية فنية بسيطة ليس إلا وجهاً واحداً من أوجه البحث الجمالى . ذلك لأن اللحن والإيقاع والهارمونية والقالب أو الشكل ، كل هذه قيم موسيقية أساسية . فالقائم بالأداء وقائد الفرقة الموسيقية ، يهتمان اهتماما أساسيا بالخط اللحنى وتطوير الموضوعات الرئيسية والتغيرات الإيقاعية ، وبناء هيكل القطعة الموسيقية أو قالبها الشكلى . ومن المؤكد أن التجربة الجمالية للمستمع المستنير تزداد عمقاً إذا كان لديه القدرة على إدراك العلاقات الشكلية بين هذه القيم بعضها وبعض ، أعنى القدرة على إدراك تكامل هذه القيم فى صورة موسيقية مركبة ، وعلى معرفة مدى توفيق المؤلف الموسيقى فى معالجة هذه القيم والتعبير عنها فنياً . غير أن البحث الجمالى فى الموسيقى هو نظام من القيم أشمل من تحليل الموسيقى ذاتها . إذا أن عليه أن يتناول أيضاً النواحى الإبداعية التأثيرية فى الموسيقى ، لأن الدراسة النفسية للإبداع الفنى وتحليل التذوق الموسيقى هما مشكلتان جماليتان على جانب كبير من الأهمية . كذلك ينبغى على المفكر الجمالى أن يتذكر أن الموسيقى لا يمكن أن تفهم وتقدر إلا فى سياقها التاريخى . فالعوامل الدينية والدنيوية والاتجاهات السياسية للعصر ، والمعتقدات الاجتماعية للشعب ، كل هذه عناصر ضرورية فى أية دراسة جمالية للموسيقى.

والواقع أن خلق الموسيقى والاستمتاع بها عمليتان ترجع جذورهما إلى الانفعالات ، إذ أن الموسيقى وسيلة نغمية وإيقاعية للتعبير ، ينقل بواسطتها المؤلف الموسيقى مشاعره إلى الآخرين . وعلى ذلك فإن نظام القيم الذى تتألف منه الفلسفة الجمالية للموسيقى ينبغى أن ترجع جذوره هو الآخر إلى الانفعالات ، وإن كان يقتضى من السامع أذناً موسيقية حساسة وعقلا لماحاً فى الوقت ذاته . والعامل الذى يحدد القيمة الفنية للقطعة الموسيقية هو مقدار أصالة مؤلفها وسعة خياله فى

التعبير عن ذاته . أما نحن فلا نستطيع أن نستخلص من هذه الموسيقى أكثر مما وضعناه فيها عن طريق حساسيتنا الإدراكية وحكمنا التحليلي . فالموسيقى متولدة من الانفعال لكي تهيب بالانفعال . ونحن نتلقاها بحواسنا ، ونحكم عليها بعقولنا .ولا يمكن أن تكون لها عندنا قيمة جمالية إلا إذا كان لها معنى بالنسبة إلينا.

إن القيمة الجمالية للقطعة الموسيقية تتوقف على أمرين : أولهما مدى قدرة المؤلف على نقل أحواله ومشاعره إلينا ، إما بطريق مباشر أو بوساطة فنان قائم بالأداء ، وثانيهما قيمة نفس هذه المشاعر والأحوال التي ينقلها إلينا ولكن تحقيق الأمر الأول يستلزم أن يكون السامع قادرا على أن يعيد خلق ما كان المؤلف يحاول أن يقوله . فالاستجابة الجمالية الصحيحة تتوقف على قدرة السامع على التشبع بروح المؤلف في حالته الأصلية . ولن يأتي له ذلك إلا بالسمع وإعمال العقل ، كما قال أرسطو كسينوس . وإذن فالموسيقى لا يمكن أن تكون وسيلة للاتصال الانفعالي إلا إذا كان المرء حساسا بتلك الأحوال والمشاعر التي حاول الموسيقار أن ينقلها إلينا وبعد أن تثار في نفس السامع هذه التجربة الانفعالية : ينبغي أن يكون قادراً على تكون حكم سليم على قيمة هذه المشاعر والأحوال في القطعة الموسيقية ذاتها . ولما كان الكثير من المؤلفات الموسيقية الجديدة يتجاوز نطاق قدرتنا على الإدراك والفهم ، فلابد لنا من بذل الجهد والتذرع بالصبر والانتظار ردحاً من الزمان حتى نستطيع الوصول إلى حكم صحيح على قيمة المشاعر والأحوال في القطعة الموسيقية ، كما تجسدت في أفكار إيقاعية ولحنية مجددة . ومن جهة أخرى فهناك نوع آخر من الموسيقى يجذبنا كثيراً أول ما نسمعه ، لكنه سرعان ما يفقد لأنه لا يعود يمدنا بالحافز على تكون تجربة جمالية.

أن صياغة حكم تقويمي هي عمل ذهني ، وهي عملية عقلية تتضمن تقدير أحوال المؤلف ومشاعره كما عبر عنها في صورة موسيقية . وهي تقدير عقلي للطريقة التي أدمجت بها القيم الشكلية اللحنية والإيقاعية الهارمونية قالب موسيقي مركب . فاللحن تعبير عن الشعور ، والإيقاع يبعث الحياة في هذا الشعور . وهو بالنسبة إلى الموسيقى بمثابة قانون التغير المحتوم في صوره المتعددة بالنسبة إلى الطبيعة .

والهارمونية هى مزج هذه المشاعر والتغييرات الإيقاعية فى تعبير موحد كان سيظل لولا هذا المزج ، مجرد مشاعر منعزلة وإيقاعات متفرقة . أما المزاج والشعور فهما أحوال انفعالية تحتاج دراستها إلى نشاط عقلى.

ولابد لتقدير الموسيقى من أذن حساسة نفاذة ، تكتسب بالمران والتوجيه وأول استجابة لنا نحو الموسيقى تكون استجابة ذاتية أساساً ، إذ نضفى عليها ما اكتسبناه من تجارب متنوعة تحكمت فى تشكيلها بيئتنا الدينية والثقافية والاقتصادية على أنه إذا كانت الموسيقى قادرة على إحداث تجربة جمالية تفى بحاجة نفسية أو اجتماعية ، فلابد أن تكون لها قيمة محددة بوصفها وسيلة فنية للعلو بحياتنا اليومية المعتادة ، ولا يمكن أن تكون للموسيقى قيمة إلا إذ كان لها معناها عند السامع . ومع ذلك فمن الممكن أن يكون لها معنى عند شخص معين ، ولا يكون لها أى معنى عند شخص آخر ، وبدليل ما كتبه الموسيقار برليوزحين قال : "إن ما أجده جميلا إنما هو جميل عندى ، وقد لا يكون جميلا عند أخلص أصدقائى" كما كتب المفكر تشترتن يقول : "إن الناس العاديين يبغضون العمل الجديد الرفيع المستوى ، لا لأنه جيد أو ردىء ، بل لأنه ليس بالشىء الذى يطلبون" فطبيعة المعنى الموسيقى إنما تكون فى الانفعالات التى يجسدها المؤلف الموسيقى بخياله الخصب ، فى نماذج إيقاعية وتراكيب هارموتية . وما اللحن البسيط أو الموضوع الموسيقى الرئيسى فى الأصل إلا انفعال خام أضفى عليه شكل ولون من أجل الوصول إلى فعالية التأثير الفنى . فالموسيقى هى المزج التام بين الشعور والعقل ، وبين المضمون والشكل . وما القطعة الموسيقية إلا وسيلة لنقل مشاعر وانفعالات . وإذا كان الجزء الأكبر من الموسيقى الجديدة ، وقدر كبير من تراثنا الموسيقى يبدو مفتقراً إلى المعنى فى نظر الجمهور العادى ، فإن السب الأكبر فى ذلك هو حالة الأمية الموسيقية المتفشية بيننا. ذلك لأن المعانى التى تستطيع الموسيقى نقلها تظل كامنة فى الطابع الإيقاعى والتركيبى للمدونة الموسيقية ذاتها ، ولا يمكن أن تنتقل إلى حالة الظهور والوضوح إلا إذا توافر لها فنانون يؤدونها ، وأذن تستمع إليها ، وأذهان تقدر ما

يحاول الموسيقار أن يقوله فمن المحال إذن أن يستخلص المرء من الموسيقى أكثر مما يضعه فيها من حساسية الإدراك ونفاذ التفكير.

ولكن ما هى القيم التى ينبغى أن نتطلع إليها ونحن نستمع إلى الموسيقى؟ ينبغى ، قبل كل شىء ، أن يكون للموسيقى تأثير انفعالى قد يكون فورياً وقد لا يأتى إلا بعد مضى وقت ، إذ أن الاستمتاع بالموسيقى هو قبل كل شىء مسألة انفعال فحسب . ولما كانت الموسيقى تنشأ من ذلك الانفعال الخام الذى يسعى إلى الإنطلاق فى عالم الواقع القاسى ولكنه لا يجد مجالا لهذا الانطلاق ، فلابد أن تكون مشتملة على تشكيل جذاب للأحوال النفسية والمشاعر التى تعلو على الواقع المباشر وحتى فى الحالات التى تحاول الموسيقى فيها أن تكون وصفية بطريقة واقعية ، فلابد لها أن تصف الأشياء المألوفة بطريقة غير مألوفة ، أو تحاول أن تجعل للعالم العادى للأنغام وقعاً غير عادى فى الآذان.

إن مكانة المؤلف الموسيقى لا تقاس بمدى قدرته على بعث الأصوات الطبيعية من جديد ، وإنما تقاس بمدى تمكنه من تجميل الأصوات الطبيعية ، بحيث أن الأمور التى تبدو لنا مألوفة ونسلم بها دون مناقشة ، تعرض علينا بطريقة مجددة ثير خيالنا وتؤثر فى مشاعرنا . فقيمة الموسيقى فى نظرنا لا تكون فى براعته فى محاكاة الأصوات والظواهر المتحركة ، بل فى قدرته على تحوير هذه الأصوات والظواهر المتحركة تحويراً فكريا مثاليا . فأوتورينو رسبيجى Ottorino Respight (١٨٧٩-١٩٣٦) يقطع التجربة الجمالية لسامعيه عندما يوقف الموسيقى فى مدونته لكى يقدم ترديدا طبيعياً لزقزقة عصفور مسجلة على اسطوانة (**) أما بيتهوفن فيحفظ للسامع تجربته الموسيقية عندما يضفى زخرفاً على صوت الطائر وهو يترد فى أعقاب صوت العاصفة المطيرة التى تتلاشى تدريجيا (*) وتلك فى الواقع مشكلة قديمة قدم أفلاطون الذى كان يعتقد أن على الموسيقى أن يردد الطبيعة بأمانة فى موسيقاه ،

(**) الإشارة هنا إلى مقطوعة رسبيجى الوصفية "أشجار الصنوبر فى روما Pines of Rome" التى يظهر فيها صوت طبيعى لشقشقة العصافير على الأشجار التى تمتلئ بها روما. (المترجم).

(*) الإشارة هنا إلى الجزء المعروف فى السيمفونية السادسة (الريفية) لبيتهوفن. (المترجم).

هو الرأى الذى رد عليه أرسطو بقوله إن مهمة الموسيقار ليست الاقتصار على محاكاة الطبيعة كما هي ، وإنما هي أن يعيد خلق الطبيعة في موسيقاه بإضفاء طابع فكرى مثالي عليها . فليس المهم هو المظهر الخارجى للظواهر أو الأصوات المألوفة في الطبيعة ، وإنما هو التعبير عن المشاعر الباطنة التى تثيرها هذه الأصوات في نفس المؤلف الموسيقى ، والتي يعبر عنها في مؤلفاته . لا كما هي الطبيعية ، بل كما يتصورها هو ، وبذلك يخلق عالما من الأصوات أروع من ذلك الذى اتخذه أنموذجاً له.

ومن الواجب أن يكون المصنف الموسيقى ملائما لتركيب الآلات أو للمدى المناسب للأصوات البشرية التى كتب لها . على أن بيتهوفن كان يكتب للصوت وكأن لديه نفس مدى آلة الفيولينة ومرونتها . وكان فاجنر يطلب من المغنى ، بلا رحمة ، أن ينافس بصوته أوركسترا عظيمة الضخامة . ومهما كانت عبقرية بيتهوفن وفاجنر فإن قيمتهما بوصفهما مؤلفين للصوت البشرى أقل من قيمتهما من حيث هما يكتبان للأوركسترا.

وكثيراً ما ينظر إلى موسيقانا المعاصرة على أنها تفتقر إلى القيمة الجمالية لأنها لا تتضمن ألحانا مناسبة للصوت البشرى ، أو موضوعات لحنية متصلة للآلات الموسيقية . فالموسيقى المعاصر يتهم بأنه يخلق موسيقاه بطريقة آلية خالية من اللحن ، وإذا خلق ألحانا قليلة فإن هذه الألحان لا تمتعنا بقدر ما كانت تمتعنا ألحان الماضى . على أن كل عنصر كان فيه من المحافظين وأنصار القديم من من يجأرون بالشكوى من أن موسيقى جيلهم يعذبون المغنين بمقطوعات لا تغنى ويرهقون العازفين بمدونات لا تعزف . ومع ذلك فإن الأوبرات الإيطالية الرومانسية تضم من الفقرات الغنائية المجهدة التى لا تصلح للصوت الغنائى بقدر ما تضم الأوبرات المعاصرة . وعلى أية حال فإن الموسيقى الغنائية التى تطلب من المغنى أكثر مما ينبغى . والتى ترهق الصوت فى مداه المعتاد ، لا تصلح للصوت الآدمى ، سواء أكانت تنتمى إلى العصر الرومانسى أم إلى عصرنا الحاضر . وهذا لا يصدق على الآلات مثلما يصدق على الصوت البشرى . إن المؤلفين الموسيقيين المعاصرين

يكتبون مقطوعات لحنية للصوت والآلات الموسيقية تختلف عن مقطوعات الماضي لأسباب واضحة . وقيمة هذه الألحان ، سواء منها الماضية والحاضرة ، تتوقف أولا على ملاءمتها لنطاق صوت الإنسان والآلات ، وتتوقف ثانيا على مدى إتاحتها للمغنى والعازف أن يستخلص منها كل القيمة الموسيقية التى يستطيع الصوت والآلة أن يحققاها ، كل حسب طبيعته.

ومن الواجب أن تفى القطعة الموسيقية بالغرض الذى خلقت من أجله ، والذى كان مقصوداً منها أصلا . فاللجنة المركزية للحزب الشيوعى السوفتيى قد حكمت ، مثلا ، بأن أوبرا "الصداقة العظيمة" لم تحقق الغرض الذى خلقت من أجله إذ كانت الموسيقى معقدة لا تقدم تصويراً "واقعيا" للحياة الشعبية والموسيقية للإقليم الذى ألفت الأوبرا عنه . ففى رأى اللجنة أن مؤلف هذه الأوبرا لم يقدم إلى المواطن السوفيتى ما يدل على فهم "صحيح" لحياة الإقليم الذى يتحدث عنه وثقافته ، لذلك كانت هذه الأوبرا فاشلة من الوجهتين التعليمية والسياسية . غير أن من المشكوك فيه أن مؤلف الأوبرا كان يشارك اللجنة نفس هذه الآراء فى دخيلة نفسه . ولكنه على أية حال كان مضطراً إلى الرضوخ لقرارها القائل إن موسيقاه كانت لها قيمة إيديولوجية سلبية لأنها لا تفى بالحاجات الفنية للجماهير.

وفى المجال الدينى نجد الموقف مشابها إلى حد ما . فقد كان يوهان سباستيان باخ يعتقد أن الموسيقى التى يخلقها ذات طابع دينى عميق يصلح للشعائر البروتستانتية ، غير أن رؤساءه كان لهم رأى مخالف فى كثير من الأحيان . فقد كان باخ يكتب موسيقى للأرغن يعتقد أنها ملائمة للجو الدينى ، ومع ذلك فقد كان عقده يتضمن نصاً يشترط ألا يعزف فى الكنيسة موسيقى تصرف أنظار المستمعين عن العبادة . وكان معنى هذا الشرط أن رؤساءه يعتقدون أن بعض موسيقاه لا يصلح للصلاة : فموسيقى باخ ، من وجهة نظرهم ، لم تكن دائما تحقق الغرض الذى كتبت من أجله.

وتكون الموسيقى محققة لغرض معين فى الدين أو السياسة حسب معيار للقيم يتخذ أساسا للحكم عليها . غير أن من الخطأ القول إن الموسيقى المرتبطة

بعناصر دينية أو سياسية هي وحدها التي تقوم بمثل هذه الطريقة الموضوعية فالأمريكيون والسوفييت يتفقون على أن الموسيقى حين يكتب "مارشا" فمن الواجب أن يكون ذا طابع عسكرى ، أعنى أن يكون إيقاعه بسيطاً ويكون اللحن قوى التأثير في النفوس . كذلك يتفقون على أن الموسيقى حين يؤلف للباليه ، فيجب أن يكون إيقاعه قويا مثيراً ، وأن يكون اللحن سهل التداول . فهناك شروط موسيقية شكلية ينبغي توافرها إذا شئنا أن تشجع الموسيقى الجنود على المشى على أنغامها والراقصين على أداء رقصاتهم بألحانها . ولما كان الجنود يمشون بطريقة متشابهة والراقصون يرقصون أيضاً بطريقة متشابهة ، فلابد أن تكون المعايير التى نشترطها لهذه الألوان من الفن الموسيقى متشابهة أيضاً.

وعندما يطلب إلى المؤلف الموسيقى أن يخلق وفقا لشروط محددة مقدما ، فعندئذ تكون مشكلة التأكد من تحقيق موسيقاه للغرض الذى كتبت من أجله مشكلة بسيطة . فمثل هذه الموسيقى التى لا تخلق بوصفها فناً مستقلا لا يمكن تقديمها إلا على أساس الوظيفة التى تؤديها . أما الموسيقى المستقلة فكل ما يشترط فيها لكى تكون قد حققت الغرض المقصود منها هو أن تتيح للسامع تجربة جمالية فحسب فالموسيقى يكون قد حقق أغراضه فينا إذا كانت موسيقاه تنطوى على تكامل فعال بين القيم الموسيقية الشكلية التى يمكنها أن تثير فى نفس السامع استجابة ذات طبيعة جمالية.

ولقد كتبت مقطوعتا سترافنسكى "متابعة طائر النار Fire Bird Suite" "وطقوس الربيع Rites of Spring" للباليه ، وحقق هذان المصنفان الغرض المقصود منهما بنجاح باهر . وعندما يعزفان فى قاعة الموسيقى (بلا رقص) فإنهما يلقيان نجاحا أعظم بوصفهما روائع موسيقية . ففى هذه الموسيقى من القوة والأصالة ما يجعلها تصلح للباليه وقاعة الموسيقى الخالصة ، كما هى الحال فى موسيقى الأوبرا عند فاجنر وديبوسى . غير أن من المعتاد أن يكون للموسيقى المكتوبة لمصاحبة الرقص فى الباليه ، أو لمارش عسكرى ، أو للأوبرا ، غرض معين تحققه ، وينبغى ألا تقوم إلا على أساس هذا الغرض . أما إذا فصلت هذه الموسيقى

عن الغرض الذى تخضع له ، وعزفت على أنها موسيقى مستقلة ، فعندئذ يتوقف تقديرنا للنجاح الموسيقى على الرأى الشخصى للمستمع.

ولمؤلف موسيقى الجاز بدوره معاييره الخاصة من القيم الشكلية التى تختلف عن معايير مؤلف موسيقى مثل شونبرج . وعلينا عندما نقدم قطعة من موسيقى الجاز ألا نطبق عليها نفس معايير الموسيقى الكلاسيكية ، إذ أن مقاصد المؤلف الموسيقى مختلفة فى كل حالة عنها فى الأخرى ، فهناك موسيقى جادة جيدة وموسيقى جادة رديئة ، مثلما أن هناك جاز جيد وجاز ردىء . والاستمتاع بأحد هذين الأسلوبين لا يحول دون الاستمتاع بالآخر ، لأننا نأخذ من كل منهما ما يفى بالحاجات التى يمكنهما أن يلبياها من أجل إثراء حياتنا . ولابد أن يكون متحذلقا ذلك الذى يميز بينهما على أساس أن أحدهما يصلح لعامة الناس و الثانى للصفوة المختارة.

وهناك عامل جمالى ينبغى فى هذا الصدد أن نأخذه بعين الاعتبار ، هو عامل التحوير أو النقل . ولنضرب لهذا العامل مثلا هو سيمفونية بيتهوفن الريفية : فهذه السيمفونية كانت مقصودة فى الأصل لتكون تصويراً للطبيعة بصورة سمفونية وهى تفى بهذا الغرض الوصفى بالفعل . ولكن إذا استخدم هذا المصنف بحيث يلائم أغراض الباليه ، فإنه لا يعود يثير فى النفوس الأحوال والمشاعر الأصلية للموسيقى . كذلك فإن مقدمة وفوجة باخ لا تعود نفس العمل الكلاسيكى إذا تحولت للأوركسترا الحديث . ولابد أن تكون أحكامنا على هذين العملين متعلقة بمقاصد المؤلف الأصلية ، لا بالتطبيقات التى يدخلها آخرون على هذه الأعمال بعد وفاة مؤلفها بوقت طويل.

وإذن فلكى تكون للموسيقى قيمة جمالية فلابد أن تكون مثيرة للانفعال ، ولابد أن تلائم الصوت البشرى والآلة التى كتبت من أجلها ، وأن تفى بالغرض المقصود منها . وأخيرا فينبغى أن تحتوى المدونة الموسيقية ذات المستوى الرفيع على أفكار متنوعة ، وأن تتميز فى الوقت ذاته بالوحدة والتوازن . فالمدونة الموسيقية التى تحتوى على أفكار متنوعة تكون قيمتها الجمالية أعظم من تلك التى

تكرر الموضوعات اللحنية الرئيسية بطريقة رتيبة مملة . ومع ذلك فالمدونة الجيدة لا تقتصر على ما تحتويه من الأفكار المثمرة فحسب ، بل يجب عرض هذه الأفكار ببراعة وموازنتها فى سياق المصنف بأكمله . فالأوبرا التى تبالغ فى تأكيدها أهمية المقاطع الغنائية (من قبيل الآريا) على حساب تكامل الأوبرا بوصفها كياناً فنياً موحداً لا تكون متوازنة على النحو الصحيح . والسيمفونية التى تحفل بألحان حنون تكررها دون عناية بتنويع الموضوعات اللحنية لها قيمة جمالية أقل من قيمة السيمفونية التى تنمى فيها الألحان وتطور بطريقة متنوعة زاخرة.

وإذن فلابد أن يقدم المصنف الموسيقى أفكاراً متنوعة فى تنميته للمادة اللحنية ، ولابد أن يكون وحدة تتوازن فيها التطويرات والتنويعات المتعددة وتتفاعل.

وكلما ازدادت حرية المؤلف فى استخدام الهارمونية والبوليفونية والإيقاع كان أقدر على التعبير عن أحاسيسه ومشاعره . ومع ذلك فمن المحال أن يكون التأليف الموسيقى حراً تماماً ، إذ أنه حيث لا يتوافر قدر من النظام ، تسود الفوضى . وإنما المقصود من الحرية فى الموسيقى هو استخدام الإمكانيات النغمية والإيقاعية للوصول إلى أبلغ تعبير ممكن.

وتتيح بعض أنواع الموسيقى للمؤلف مزيداً من الحرية عن بعضها الآخر فحين يكتب موسيقى خالصة يكون أقل قيوداً منه عندما يكتب موسيقى مصحوبة بالكلمات ، إذ يتعين على المؤلف فى الحالة الأخيرة أن يشكل موسيقاه وفقاً لإيقاع النص ووزنه وقافيته إلى حد ما . وعندما يتابع الموسيقى المعنى العقلى لنص دينى فإنه يخضع موسيقاه لهذا النص . أما عندما يكيف مؤلف موسيقى مثل فرجيل طومسون Virgil Thomson ألحانه وفقاً لأبيات "جرترود ستين Gertrude Stein" العسيرة الفهم فى قطعتيها "أربعة قديسين وثلاثة فصول Four Saints and Three Acts"ومن بعدها "أمنا جميعاً Mother of us" فإنه عندئذ يذهب إلى الطرف المضاد ، فيتجاهل تماماً المعنى العقلى للنص.

ولقد كان الفلاسفة السابقون ، باستثناء شوبنهور ونيتشه ، يؤكدون الحاجة إلى لغة منطوقة من أجل إضفاء معنى ذهنى على الانسياب الإيقاعى للانفعال الموسيقى . كذلك كان كبار رجال الدين ينظرون إلى الموسيقى على أنها وسيلة لنشر كلمة الله . وما زال النقد السوفتيي الحديث يذهب إلى أن الموسيقى ينبغي ألا يقتصر على "الميل المتحيز إلى الأشكال المعقدة من موسيقى الآلات والموسيقى السيمفونية ، غير المصحوبة بنص كلامى."

إن الشعر والموسيقى هما أكمل صورتين فنيتين يعبر بهما الإنسان عن مشاعره وأفكاره . فهما أقدر أنواع الفن على التعبير عن المشاعر ، كل فى ميدانه الخاص . على أن ما يكون له تأثيره فى إحدى هاتين الواسطتين قد يضيع إذا عبرت عنه الواسطة الأخرى . أما عندما يمتزج البيت الشعرى أو الفقرة النثرية مع اللحن بنجاح بحيث لا يفقد أيهما طابعه الفردى ،و إنما يزيد كلاهما من فعالية الآخر فعندئذ يكون الموسيقى قد أدمج على نحو فنى نادر بين صورتين رائعتين من صور التعبير البشرى.

والوسيلة التى تنقل إلينا أحوال المؤلف الموسيقى النفسية وأفكاره وتعرفنا بها هى مقدرة القائم بالأداء وفهم قائد الأوركسترا . فهؤلاء هم الرسل أو الوسائط بين ذلك العدد القليل من البشر المبدعين وبين أولئك الذين يخشعون منا لتلك النفوس الخلاقة التى تثرى حياتنا بجمال النغم . فالخالق والمتذوق معتمدان معاً على القائم بالأداء . والعازف أو المغنى البارع يؤدى أعمال موسيقى ما بأمانة أعظم مما يؤديها فنان من الصف الثانى . فهو فى الحالة الأولى يعيد خلق المدونة الموسيقية بروح مؤلفها وأسلوبه ، وتتيح له حساسيته وقدرته على الفهم أن يميط اللثام عن أحوال المؤلف وينقلها إلينا ، وأن يستخلص من المدونة الموسيقية ما وضعه المؤلف فيها . وعليه أن يركز إحساسه فى الموسيقى ويفهم كيف ينقل التفاصيل والفروق الدقيقة بين المشاعر ، قبل أن يقوم بأدائها بطريقة فعالة . وفى وسعه أن يبعث الحياة فى الرموز الموسيقية ، ويجعل ما هو ماض وميت يحيا مرة أخرى من خلال الإيقاع والنغم.

أما إذا كان القائم بالأداء أقل براعة فلن يستطيع أن يؤكد ويوضح سمات أسلوب المؤلف ، أو أن يكون حساساً بما تتطلبه المدونة من شروط دقيقة . ولن يميز بين طريقة مؤلف كبير أو آخر في الغناء أو العزف أو القيادة ، بحيث يبدو كل ما يعزفه متشابهاً على نحو رتيب ، وتغيب عنه الفروق الدقيقة بين أساليب مختلف المؤلفين الموسيقيين ، لعجزه عن الاندماج في حياة الفنان الذى يحاول أداء أعماله والاندماج فى موسيقاه . وقد يعين التدريب شخصا كهذا على مراعاة الأوجه الآلية للأداء ، ولكنه في النهاية لن يستطيع أن يقدم إلى سامعيه إلا ما تمكن هو ذاته من استخلاصه من الموسيقى ، وما أضفته عليها حساسيته وفهمه . فإن كانت ملكتاه الأخيرتان غير ناميتين ، فسوف يظل صانعاً أو حرفياً ولكن لن يرقى إلى مرتبة الفنان الموسيقى.

وتتألف الرموز الموسيقية التى يعيد القائم بالأداء خلقها لنا فى صورة موسيقى نغمية من قيم شكلية . هذه القيم تنطوى على أنماط إيقاعية وتراكيب هارمونية هى تسيد لمشاعر المؤلف الموسيقى وأفكاره . ومهمة القائم بالأداء هى أن يحكى لنا تلك الأحوال الموسيقية بإخلاص . وعندئذ تكون لهذه الموسيقى قيمة فى نظرنا إذا كانت تثير شعوراً ذا طبيعة جمالية يفى بحاجاتنا النفسية والاجتماعية ويعمل على إعلاء حياتنا الدارجة ، فيتيح لنا عندئذ تحرراً مؤقتاً من مشاغلنا المباشرة ويجتذبنا إلى عالم خيالى نحلق فيه ثم نعود إلى المجرى الرئيسى لحياتنا وسلوكنا وقد انتعشنا وتجددت قوانا . وليس معنى ذلك أن من الواجب أن نقتصر فى استخدامنا للموسيقى على اتخاذها مخدراً يغرقنا فى الأوهام . فالقيمة الجمالية للموسيقى إنما تكون فى مقدرتها على أن تجعلنا ندخل مع الموسيقىّ الذى يصور لنا العالم كما يراه ويسمعه فى تجربة أو سلسلة من التجارب المشتركة . وبفضل الفن الموسيقى يمكن أن تصبح حياتنا أكثر ثراء ووجودنا أكثر امتلاء.

الفهـرس